دراسات نقدية

عندما فكرنا في اصدار عدد خاص بالدراسات النقدية ، برزت امامنا مشكلة بالغة الاهمية . وهي ما اذا كان من الضروري أن تنحو هذه الدراسات منحى نظرياً فتتحدث عن المناهج النقدية والنظريات الادبية ، أم ان من المفضل أن تتجه هذه الدراسات وجهة عملية فتعمد الى تناول بعض الاعمال الادبية تناولاً نقدياً بحيث يتضح المنهج النقدي من خلال تطبيقاته العملية . ولم يكن من السهل حل هذه المشكلة بتغليب وجهة نظر على اخرى ، لذلك آثرنا أن تتنوع هذه الدراسات بحيث تفي الجانب النظري حقه دون أن تهمل الجانب التطبيقي . هناك اكتشاف النظرية النقدية لدى العرب القدامى ، ثم هناك تطبيق المنهج النفسي على الشعر الجاهلي . هناك المنهج الوصفي في دراسة قصيدة ، ثم هناك الكشف عن علاقة النقد بالفلسفة . وأخيراً هناك نقد النقد . ونحن هنا لم نستهدف أن تكون هذه الدراسات تكاملية ، أي يكمل كل منها الآخر ، وانما هي دراسات في النقد وفي نقد النقد ، وكل منها يضيء جانباً من جوانب عالم فسيح الارجاء .

ان دراسة الدكتور شكري فيصل « نظرية مبكرة للشعر في النقد العربي القديم » تشكل خطوة هامة على طريق الكشف عن التراث العربي النقدي وما يمكن لهذا التراث أن يضيفه الى النقد المعاصر . وهي اذا كانت تأخذ ابن قتيبة كمثال على محاولة العرب

تأسيس نظرية نقدية عربية ، فانها تقر ، تصريحاً أو تضميناً ، بأن ابن قتيبة لم يكن وحيداً في هذه المحاولة . كذلك فان دراسة يوسف اليوسف « مقدمة للشعر الجاهلي » تعتمد أساساً في فهم هذه الثروة الكبيرة من الشعر الجاهلي على مفاهيم نقدية معاصرة ، وعلى اكتشافات هامة في علم النفس . وهي باختصار محاولة لتطبيق المنهج النفسي على الشعر العربي القديم، على ما في اختيار الشعر الجاهلي ميداناً لهذا التطبيق ، من مغامرة لاتخلو من المخاطرة . في حين ان دراسة عبد العزيز شرف « عائشة أو الحب المفترس في بوابات العالم السبع للبياتي » تعتمد المنهج الوصفي في بسط جوانب من تجربة شاعرنا الكبير ، خصوصاً وأن الكاتب سبق له أن وضع كتاباً عن « الرؤيا الابداعيـة في شعر عبد الوهاب البياتي » . ويبسط موريس جانجي في دراسته « الاصول الفلسفية للنقد عند سارتر » علاقة النقد بالفلسفة ، وينتهي الى ان خصائص مذهب سارتر النقدي تمثل في أربع نقاط : العودة الى النص — المنهج الفينومينولوجي — الحرية — المسؤولية والالتزام ، مستعيناً في ذلك بمؤلفات سارتر الفلسفية والنقدية .

فاذا انتقلنا الى نقد النقد ، فاننا نجد أمامنا دراستين ، تكتفي الاولى منهما برد العمل النقدي الى مصادره ، في حين تعمد الثانية الى اكتشاف العمل النقدي من داخله . ان دراسة محمود منقذ الهاشمي « المغامرة الروائية ومصادرها » ، وهي قراءة في كتاب جورج سالم النقدي « المغامرة الروائية » ، تحاول أن ترد الكتاب الى مصادره ، وهي محاولة مشروعة بالرغم مما قد يبدو في بعض الاحيان من انها تتجاوز الكتاب لتصل الى الكاتب ، وهذا لايضير جورج سالم في شيء ، بل لعله أن يكون حافزاً له على توضيح بعض النقـاط التي تثيرها الدراسة المذكورة . أما دراسة الدكتور بكري عـلاء الدين « شطرنج النقد : قراءة نقدية في كتاب الشمس والعنقاء » ، وهو كتاب الناقد خلدون الشمعة ، فانها بوصولها الى مطاوي العمل النقدي « الشمس والعنقاء » والامساك بمفاتيحه الرئيسية ، تقدم لنـا ناقداً جديداً هو بكري علاء الدين . صحيح ان هـذه الدراسة لاتتناول عملاً ادبياً، ولكن من الذي قال ان دراسة عمل نقدي من هذا المستوى لاتحتاج الى موهبة نقدية متمرسة ؟

رئيس التحرير

الدكتور شكري فيصل

نظرات مبكرة للشعر في النقد العربي القديم

مدخل :

أ ـ نقدنا العربي القديم لا يزال في حاجة الى قدر كبير من العناية به والانكباب على دراسته .. لا تنطلق هذه العناية من أنه نقدنا وان ذلك يسوقنا الى ان نتعصب له وان نميل معه ، وانما تنطلق من أن بعضاً من نصوصه لا نملك الا اشارات له في بعض المصادر وتسميات لمؤلفاته ، وأن بعضاً آخر من هذا الذي عرفنا اسمه ثم عرفنا أماكن وجوده لا يزال مخطوطاً لما ينشر بعد . ثم ان قدراً من هذا الذي نشر لم ينشر على النحو الذي يجب أن ينشر عليه .. وأن ذلك كله ، ماعرف وما نشر وما حقق . لم يقدر له ـ دائماً ـ قراءة عميقة .. أريد أن اقول قراءة منهجية تتجاوز الظفر بالجزئيات

والاقتناع بها الى محاولة الظفر بالنظرة الكلية التي صدر عنها اصحاب هذا النقد ، قبل ان ينقلب الى بلاغة وقبل أن تغتاله هذه البلاغة وتفقده قدرته على الحركة حين جعلته حبيس هذه القواعد الضيقة .

ب – والحق أن البلاغة ليست هي وحدها التي تحمل في عنقها دم النقد ، وانما هم البلاغيون الذين جمّدوا هذه البلاغة وأعطوها هذه القوالب ثم توقفوا لا يعملون على أن تتفتح هذه القواعد وعلى أن تتطور وفاق معطيات التقدم الفكري والتفاعل الثقافي والافادة من الدراسات الجانبية . . ذلك ان الحركة الثقافية العربية اخذت تعاني اشكالاً من اشكال الرضا بما وصلت اليه ومحاولة الحفاظ عليه ، بحكم هذه الغزوات التي انتابتها من كل نحو : غزوات من خارج الحياة العربية وغزوات من داخلها ، كانت تسوق كلها نحو الشعور الحاد بالحفاظ على مابين ايدينا والاعتصام به رهبة من أن يكون ضياعه ضياعاً للفكر واللغة ، ورغبة في ان يكون الاحتماء به سبيلاً الى صيانة الخصائص الرئيسية التي تحفظ على الشعوب فرصة الانطلاق الى الحياة من جديد .

ج – وعلى ان تلك قضية اخرى في موضوعنا اليوم .. غير اني أردت أن اشير هنا الى مثل الذي اردت ان اشير اليه في البداية . وذلك هو ، بوجه عام ، هذه الافكار السابقة التي غلبت على حياتنا الثقافية والتي ألقت على هذه الحياة – في سلسلة من البحوث والمقالات والكتب خلال نصف القرن الاخير – ظلالاً ثابتة ، هي اقرب الى ان تكون ظلالاً معتمة منها الى ان تكون هذه الظلال التي يخالطها الضوء ويتعاقب عليها الظل والنور: ينسخ الضوء الجديد الظل القديم ، ثم يتكون ظل جديد يتيح مرة اخرى للضوء المتجدد أن ينسخه .. حركة التعاقب بين الضوء والظل ، بين الافكار الجديدة والتناسخها لسيطرة الافكار القديمة ، كان يجب ان تكون هي الحركة في نظرتنا الى الثقافة العربية كلها .. ولكننا أخذنا او اوشكنا ان نؤخذ بمثل هذه الافكار الثابتة التي ازدُرِعت ازدراعاً .. وكدنا نقف عندها ، مطمئنين لها ، لانجاوزها .

د – من هذه الأفكار الثابتة التي صبت على الثقافة العربية صباً ما أصاب

النقد العربي .. فقد جهل هذا النقد في البداية .. ثم حين كشف عنه أو عثر عليه في هذه أو تلك من النصوص والمصنفات لم تتح له دراسة تتلاءم معه وتسلك سبله لتكتشف ما في هذه السبل من أنظار .. فلما بدأت تنفذ اليه روح الدراسات ومناهجها كونت حوله بعض الأفكار والآراء ، ثم ما لبثت هذه الافكار والآراء أن سيطرت عليه ، حتى أوشكت أن تكون الى حصاره أقرب منها الى تفتيحه.

ولست أنكر هنا ما كان بعد ذلك من تجديد هذه الدراسات ، ومن الجهود التي بذلت في ذلك على نحو أو آخر .. بعض هذه الجهود كانت كالبذور الطيبة التي زرعت في غرف الدروس وقاعات المحاضرات ثم أثمرت أبحاثاً(١) أو عقولاً قادرة على البحث.. وبعض هذه الجهود كانت دراسات كلية جادة ، لها منهجها الذي انطلقت منه وتشبعت به .. وبعضها كان كشفاً لجوانب من هذا النقد أو عرضاً له : هو الى رعاية الطالب في دراسته الجامعية أقرب منه الى رعاية البحث العلمي البحت ، بعيداً عن أن يكون الطالب وامتحانه ونجاحه في حساب أصحابها أو في أذهانهم(٣).

---

(١) من الأمثلة الطيبة على ذلك كتاب «محاضرات ودروس في النقد واللغة عند أبي العلاء» للأستاذ الدكتور أمجد الطرابلسي .

(٢) يمثل ذلك كتاب الاستاذ الدكتور احسان عباس «تاريخ النقد الأدبي

(٣) لا حاجة للتمثيل على هذا النوع من الكتب ، وفي رأيي أنه لابد ، دائماً ، من التفريق بين هذين النوعين من التأليف .. وأنا مطمئن الى أن هذا التفريق هو الذي يمكن أن يضع جملة دراساتنا الأدبية في هاتين الزمرتين الكبيرتين .. وان الاتجاه الى البحث وحده يطبع النتاج بطوابع ويمنحه سمات ليست هي الطوابع والسمات التي تتبدى في الكتب الاخرى التي تتناول بحثاً ما وفي اعتبارها الاول امتحانات الطالب الجامعي في حدود ما يحتاج اليه أو يلقى عليه .

وأحسب أن هذه هي المشكلة الكبيرة التي تخوضها الجامعات الآن ، والتي تدور حولها خصومات مستترة في أكثر الاحايين وظاهرة في أقل الاحيان .. هل الكتاب الجامعي كتاب البحث أم هو كتاب التلقين .

ولست اريد ان اقول اين تقف جامعاتنا العربية من ذلك .. لان الذين يؤول=

ومهما يكن من شيء ، وأياً كانت النظرة .. فان الوفاء يقتضينا أن نقول ان كل الذي كان من عمل في الكشف عن النقد العربي القديم يؤلف حلقات متصلة .. قدتكون المرحلة الثقافية هي التيتفرض، على حلقة منها ، أن تكون على هذا النحو دونغيره .. على انها كلها خطى متكاملة ، على اختلاف حظها من السعة والعمق وترامي الابعاد .

٥ – غير أن تطور الدراسات الانسانيـة ، وتعمق التراث ، والكشف عن الجديد منه ،وهذا التفاعل الذي يتيحه الاتصال بحركة النقد الادبي الحديث،وعشرات من العوامل الاخرى – تتضافر كلها لتدفعنا في كل مرحلة نحو أن نجدد نظرتنا الى النقد ، أن نجدد « الحفريات » في هذه الأرضين البكر .. في الآثار وفي دراسة هذه الآثار .. في تحقيق النصوص التي تنثر عن هذا النقد وفي ادارة هذا الحوار الصامت مع هذه النصوص بغية الكشف فيها عن جديد لم نظفر به أو لم ننتبه اليه ..

وهل احتاج أن اضرب لذلك مثلاً ؟.

ان كتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام طبع أول الامر، في اوربا «١٩١٣» ولكنها طبعة سقيمة لم يكن في وسع الذين أشرفوا عليها أن يفعلوا خيراً مما فعلوا .. فلما جاءت الطبعة التي تلتها بعد ذلك في مصر سنة «١٩٢٠» لم يقدر لها أن تأتي بأفضل مما جاءت به الطبعة الاولى. ولكن هل هنالك من شك في أن الطبعة المحققة «١٩٤٠» التي عني بها وجهد أعواماً في سبيلها الاستاذ الثبت المحقق محمود شاكر قد مكنت للباحثين في النقد العربي أو في الشعر الجاهلي أن يجلوا كثيراً من الغموض وأن يقعوا على كثير من الجديد؟. وهل من شك في أن هذا النص المحقق على هذا النحو قد ساعد على كثير من الدراسات ، وأتاح الفرصة لكثير من الاجتهادات ، وفتح أمام الباحثين آفاقاً من البحث ؟.

= اليهم الأمر احياناً والذين يقفون من وراء، يصرون على ان يمنحوا الجامعة صفة التلقين .. وما ادري اي مصير تنقاد اليه الدراسات الجامعية اذا اخذت ، كلياً ، بهـذا الاتجاه ، أو أخذت به . . وبخاصة حين ينطلق هذا الاتجاه من نزعات ضيقة ضيقة ، كاسترضاء الجمهرة وادعاء التيسير عليها أو التيسير لها .. فاذا لاحظت أن ذلك يقترن بتعثر الدراسات العليا أو بعرقلتها – وقد كان من الممكن ان تكون هي التي تسد الثغرات في مرحلة الاجازة – ادركت اين تمضي الدراسات الانسانية في كلية الآداب.

وأظنه كلاماً لا يحتاج الى فضل من شرح .

والأمر لم يتوقف بعد .. ففي تقديري أن الطبعة الجديدة التي ظهرت من هذا الكتاب في العام الماضي ، في جزئين ، ستكون – لا أشك – عنصراً مسعفاً في تعميق انظارنا النقدية ، وفي اثراء معرفتنا ، وفي تشقيق جوانب من انظارنا ودراساتنا ..

و – وكذلك انتهى الى أن الدراسات النقدية لاتقف ولا يمكن لها أن تقف .. الجهد الذي بذل فيها يستدعي جهداً جديداً .. ونصوصها القديمة تتفتح عن آراء ، ثم تأتي النصوص الجديدة أو النصوص القديمة المحققة لتتفتح عن آراء اخرى .. ثم يكون هذا التفاعل المتصل بين الدراسات الانسانية وهذا النمو الذي تحققه الدراسات النقدية في الثقافات الغربية ، فيكون من شأن ذلك كله أن يتيح لنا – هذا ان لم أقل انه يفرض علينا – أن نعاود النظر فيما انتهينا اليه ، في اجتهاد جديد أو في وجهة نظر جديدة.

الموضوع:

إن ذلك هو الذي يدفعني الى ان اتحدث في هذا المقال عن ابن قتيبة .. وهو الذي يحبب إليّ ان أجدد النظرة الى هذه المقدمة البارعة التي أقف عندها ساعات من كل عام درسي .. لقد كان يستقر في نفسي ، مرة أثر مرة ، ان هذا العالم الجليل ، حين كان يكتب هذه المقدمة – كان يكتب أول نظرية نقدية متكاملة .. وكان يجعل منها ، من هذه المقدمة ، طريقه الى عرض أطراف من حياة الشعراء ومختارات من شعرهم .

ب – ولكن هذه المقدمة لم تلق الذي تستحقه .. بعض الذين أرخوا لحركة النقد العربي انطلقوا من بعض المعطيات عن ابن قتيبة .. ربطوا بين أنه قاض ومحدث ولغوي وبين أنه ناقد .. فخيّل اليهم أن تلك الصفات ستغلب عليه وستطبعه بطوابعها .. وأن ابن قتيبة القاضي والمحدث سيغطي على ابن قتيبة الناقد. بل لعلهم انطلقوا من هذه المقابلات بينه وبين الجاحظ .. واذا كان العلماء يتحدثون عن الجاحظ خطيب المعتزلة وعن ابن قتيبة خطيب أهل السنة ، وكان في أذهانهم

شيء من تقدير المعتزلة لهذا الذي شاع عنهم من تغليب العقل - كأن الآخرين لا يعملون عقولهم! - .. فلماذا لا يكون الجاحظ هو الوجه المشرق ولماذا لا يكون ابن قتيبة هو الوجه الآخر الذي لا تتلألأ عنده اشراقات النقد ولا تتوافر لديه روحه المرهفة؟!.

ج - ولست أشك في ان ابن قتيبة قد ظلم أشد الظلم، وان هذه الصورة التي ألقيت عليه صورة ظالمة .. وان ذيوع الكتاب أو الكتب التي تحدثت عنه على هذا النحو - دون ان تعاود النظر في مقدمته - حجبت جوانب من حقيقته النقدية الرائعة وان كانت كشفت جوانب منها في مناقشة بعض الأمثلة .. وأنكرت عليه حقه في هذه النظرة - هل عليّ من حرج إن قلت : هذه النظرية - المبكرة في النقد العربي؟

إني أرجو ان يكون هذا المقال - في أقل ما أريد منه قراءة جديدة للمقدمة، وعرضاً لجوانب منها .. قد لا تكون كلها جوانب جديدة، ولكنها، في جملتها، تتضافر لتصور هذا الجديد في حركة النقد العربي.

مقدمة ابن قتيبة : أول فصل بين الشعر وبين الشعراء

آ - آراء ابن قتيبة النقدية تندرج في مقدمته التي كتبها لكتابه «الشعر والشعراء».

وصنيع ابن قتيبة ليس بدعاً من البدع في ذلك. فقد كان هذا شأن ابن سلام «١٥٠- ٢٣٢» حين الف كتابه « طبقات فحول الشعراء » إذ جعل له كذلك مقدمة، بث فيها آراءه النقدية.

ولكن الفرق بين الرجلين - وهو الفرق الذي يمثل أدق تمثيل تقدم الثقافة العربية وتطور النقد الادبي - ان ابن سلام أقام كتابه على اساس من دراسة الشعراء، ولذلك جاء عنوانه على هذا النحو : طبقات فحول الشعراء .. على حين ان ابن قتيبة « ٢١٣ - ٢٧٦ » أراد ان يقيم كتابه على أمرين : على الشعر وعلى الشعراء .. ولذلك جاء عنوان كتابه على هذا النحو : الشعر والشعراء.

ب - صحيح ان ابن قتيبة لم يتحدث عن الشعر إلا في المقدمة . وانه لما جاء

يكتب الكتاب ويعرض فيه حياة هؤلاء الشعراء الذين يحتج بهم ويعرض طرفاً من مختار شعرهم ، لم يستطع ان يقيم هذا اللقاء بين آرائه في المقدمة وبين عرضه في الكتاب .. آراء المقدمة آراء نقدية ، ولكن الاحاديث عن الشعراء احاديث سردية ، لم تكن تطبيقاً لما أشاع في المقدمة من آراء وبشر به من أفكار .

على حين أن ابن سلام تحدث في المقدمة — أكثر ماتحدث — عن صحة الشعر ، واستطرد يتحدث عن تاريخ النحو ، وأول صحة الشعر اكبر العناية ، فلم يتح له إلا أقل الحديث عن الشعر ، إذ تحدث عنه من حيث هو صناعة وممارسة . . غير ان عمله في وضع الشعراء في طبقات كان نوعاً من النقد التطبيقي .

ج — كلا الكتابين كان تعبيراً عن مرحلة تداخل الدراسات الأدبية وتمازجها ، تداخل تاريخ الادب والنقد .. عمل ابن سلام كان ، في جملته ، استمراراً لهذا التداخل ، على حين فصل ابن قتيبة — بين النقد — في مقدمته عن الشعر — وبين تاريخ الادب — في حديثه عن الشعراء .

ولست احب الساعة ان أعرض المقارنة بين الرجلين والكتابين والعملين .. ولكني أردت ان أقول ان ابن قتيبة استطاع ان يفصل على نحو حاد وواضح بين الشعر وبين الشعراء . اي بين الحديث عن الشعر كفن ، وبين الحديث عن الشعراء كتاريخ .. وان هذا الفصل كان بداية أولى لاستقلال النقد وإفراده وتفتحه والنظر اليه لا على أنه جزء من تاريخ الادب بل على أنه هذه الدراسة التي تستحق الافراد والتمييز .

السؤال الكبير : ماهو الشعر

أ — ومن هنا كان تفتح الآفاق عند ابن قتيبة .. لقد ألقى السؤال الاول الكبير في تاريخ النقد العربي المكتوب .. السؤال الذي كان يمكن ان يطرحه كل اولئك المثقفين من العرب أو من المستعربة الذين أخذوا بالعربية وانقطعوا لها : ماهو الشعر : ذلك كان السؤال .

ب — ولكن ابن قتيبة إذ اصطنع المنطق حين ألقى هذا السؤال لم يصطنع المنطق حين أخذ يجيب عنه .. لم يذهب الى التعريف ، ولم يحاول ان يصوغ هذا التعريف الذي

صاغه قدامة من بعده .. كان عالماً ولكنه لم يكن العالم الذي يستبد به المنطق .. وكان دارساً للشعر ، عارفاً به ، واقفاً على معانيه وقصائده ونماذجه .. ولذلك كان لابد له من ان يكون جوابه عن هذا السؤال هذا الجواب الذي يقول فيه ، في شيء من التعمق وفي شيء من البساطة :

تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب :

ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ، ويمثل له

وضرب منه حسن لفظه فاذا انت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى .. ويسوق على ذلك بعض الامثلة ، يناقشها وينوع فيها فوق ما كان من تنويعه في الضروب الاخرى التي ذكرها ، ماتقدم منها عن هذا الضرب وما تأخر .

وضرب جاد معناه وقصرت الفاظه عنه . ويمثل له

وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه . وقدم بعض الامثلة منه لينتهي الى هذا التعليق عليها : وهذا الشعر بين التكلف ، رديء الصنعة . ثم يثير واحدة من كبريات القضايا في الشعر العربي وهي شعر العلماء : «وكذلك اشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة .. »

ج - ماذا يمكن أن تدل عليه هذه الأضرب التي ينشعب فيها التراث الشعري والشعر كله ، عند ابن قتيبة ؟

ماهي الأسس التي قامت عليها هذه الاضرب ؟ وما هي المبادىء النقدية التي أملت عليه هذا التشعيب الرباعي ؟

ابن قتيبة ينطلق في ذلك - بعد أن يتدبر الشعر ، يعني بعد أن ينظر فيه ويطيل النظر - من عنصرين ومن قيمتين : عنصران بها يقوم الشعر ، وقيمتان هما اللتان تحكمانه :

العنصران اللذان لايقوم الشعر الا بهما هما : اللفظ والمعنى .

والقيمتان اللتان تحكمانه هما الجودة والرداءة ..

ومن ضرب هذه الحدود بعضها ببعض كانت هذه الاضرب الأربعة التي حدثنا عنها .

د – اننا نواجه بوضوح للمرة الاولى نصاً مكتوباً يتناول عناصر الشعر كما يتناول تقييمه.. ابن سلام لم يفعل شيئاً من ذلك .. انه حاول ان يعطي الشعر وجوده المستقل وطبيعته الخاصة حين تحدث عن الممارسة والطبع، وكان غرضه من ذلك متصلاً بتصحيح الشعر الجاهلي .. يريد ان يقول انه ليس من حق الناس جميعاً أن يتصدوا للحكم على هذا الشعر بالتصحيح او بالتزييف، لأن للشعر نقاده وجهابذته، ولأن الشعر صناعة كسائر الصناعات .. لقد حاول ابن سلام أن يضع اللبنة الاولى في حركة النقد حين اراد التثبت من النص المنقود ، وذلك حين أثار موضوع صحة الشعر الجاهلي .. ولكن ابن قتيبة مضى في مسار آخر هو في جوهره تكملة لعمل ابن سلام .. حين نفذ الى بناء الشعر والى تقييمه .

هـ – ولكن ما الذي يقصده ابن قتيبة من اللفظ ..؟ ما الذي يريده من المعنى؟..

كيف نفهم الجودة ، وكيف نفهم الرداءة ؟

ماحدود هذه « الحدود » ؟

هل اللفظ هو اللفظ المفرد وحده؟ هل هو مجموعة من الالفاظ ؟ اي التراكيب؟.. هل المعنى هو الفكرة ام هو الفكرة متلبسة بها بشكلٍ ما من اشكال الأداء؟.

وأين الصورة ؟.. أهي حصيلة هذا المزج بين اللفظ وبين المعنى ؟.. وهل هنالك معان بعينها ارادها ابن قتيبة ؟.. ومتى يكون اللفظ جيداً ، ومتى يكون رديئاً ؟.. متى يكون المعنى جيداً ومتى يكون رديئاً ؟..

ذلك كله لايقف عنده ابن قتيبة ولا يتحدث عنه.. لايحاول ان يوضحه على نحو مايفعل النقاد اليوم إذ يتحدثون عن نظرية نقدية يطبقونها او ينشئونها . . ابن قتيبة كان – فيما يبدو – يدل على الاشياء .. يشير اليها .. ولكنه لايمضي قدماً في التعريف بها والدلالة عليها والشرح لها .

اسلوب واحد اتخذه لهذه الدلالة ، تقريباً على الذين يقرؤون كلامه وينظرون في أضربه .. ذلك هو الامثلة يسوقها ، ثم يعقب عليها هذا التعقيب الخفيف .

وأحسب أن الدراسة المتعمقة لهذه الامثلة والتعليقات جديرة أن توضح – بعض الايضاح – ماذا كان يريد ابن قتيبة من الحدود الاربعة : اللفظ والمعنى ، والجودة والرداءة .. ثم هي جديرة أن تعطي نظريته في النقد أبعاداً ارجو أن اقف عندها ذات مرة في مقال مقبل .

و – ولكن أ كان الشعر لفظاً فحسب ؟ .. واذا كان الخيال الذي يستثبت الصور والمشاهد لا يثير ابن قتيبة او كان يفهمه على نحو ما معين من خلال اللفظ والمعنى .. فأين اذن الوزن ؟ أليس الوزن هو الذي يميز الشعر عن النثر ؟ .. فلماذا سكت عنه ابن قتيبة كما سكت عن القافية ؟ لماذا لم يتوقف عنده ويتحدث عنه ؟ ولماذا لم يقل ماقاله قدامة بعد ذلك حين قال ان الشعر كلام موزون مقفى ..

لو طالبنا ابن قتيبة ان يقول ماقال قدامة بعده لكنا ظلمنا ابن قتيبة وظلمنا التاريخ وتجاهلنا حركة التطور كلها .. فابن قتيبة لايقف ، ولا ينبغي ان يقف ، عند الوزن .. فالوزن جزء من الشعر .. المناطقة هم الذين يحتاجون ان يقفوا عند الوزن .. ان البعد عن الحس العربي (أريد الحس العفوي) وعن فهم طبيعة الشعر وعناصره هو الذي يدفعهم ان يقولوا ان الوزن عنصر من عناصر الشعر .. حسب ابن قتيبة ان يقف بعد ذلك ، في خاتمة المقدمة ، ليتحدث عن عيوب الشعر ، أي عن عيوبه الموسيقية التي تتناول مايصيب وزنه او مايصيب قافيته من خلل .. مايقبل من هذا الخلل ترخصاً ، وما يستنكر على صاحبه ان يأتيه .

الوقفة عند الشعر والتصدي له ، خلاصة هذا التدبر ، قادت الى دَرْجِ الشعر كله في هذه الأضرب الاربعة ، وهو أمر لايخلو من تبسيط وتعميم . ولكنه عمل يقوم على المعرفة بالأشياء والدلالة عليها وتسميتها «الألفاظ والمعاني» ، وعلى الاحساس بالاشياء وتقييمها وحصرها وتسميتها « الجودة والرداءة » .

أما ماوراء ذلك فلا بد للنقد أن يتحرك نحوه في مرحلة اخرى .. لم يكن من شأن ابن قتيبة أن يتوقف عندها بالتعريف والتفريع ، وانما يقف عندها بالمثال .

المبادىء النقدية :

اولا ـ اسقاط عامل الزمان :

لو كان هذا كل صنيع ابن قتيبة لكان خطوة على طريق النقد، ولكنه ليس جزءاً من نظرية يبدو انها كانت تملأ ذهنه ، وان لم يكن قد عبر عنها على نحو ما يفعل المحدثون إبانة وعرضاً واطالة وشرحاً .. غير أن ابن قتيبة نثر ــ خلال هذه المقدمة ــ جملة من الانظار والآراء في صميم العمل النقدي الذي تستثيره اليوم في النقد الحديث .

أ ــ وعندي ان ابرز ما جاء به ابن قتيبة أنه شَرَّعَ النقد وشَرَّعَ أبوابه .. وماذا يكون النقد: إلا أن يكون اهتماما بالنتاج الادبي طارفه وتليده ، قديمه وجديده؟.. ماذا يكون النقد ــ في حقيقته الكبيرة : إلا انه « تدبر » للانتاج الأدبي وكشف عنه وتقييم له .. الهدف من ذلك كله أن يتاح لرياح التجديد أن تداخل هذا العمل الفني ، وأن تتيح للنماذج الجديدة أن تعرف وتتذوق وتستساغ .. أن تمنح هذه النماذج الجديدة فرصة الحياة .

في المعنى الوظيفي البعيد للنقد ان يفتح الابواب أمام ماقد يكون من انتاج جديد ، بقدر مايكون من قيمته الفنية .. انه جزء من هذا الصراع بين القديم والجديد .. ولكنه ليس انحيازاً للقديم وحده ولا انحيازاً للجديد وحده ، وانما هو هذه الموازنة بينها في مقياس لايرتد الى القديم ولا الجديد ، وانما يرتد الى القيم الفنية وحدها .. هي التي تتولى النظر الى هذا وذاك على حد سواء .

ب ــ وابن قتيبة شهد المعركة بين القديم والجديد في ذروتها أو في بعض ذراها العالية التي بلغتها .. سمع اولئك الذين كانوا يقولون عن جديد الشعر العربي ، آنذاك ،

انه كقضب الريحان .. يستبيك ولكنه لايلبث أن يذبل .. وسمع اولئك الذين كانوا يقولون عن قديم هذا الشعر انه مثل حق المسك لاينفك يملأ أريجه اقطارك كلها .

ولكن ابن قتيبة لم يتناول هذه الخصومة النقدية بهذا الاسلوب من العصبية ،ومن ضرب الامثلة الجزئية، ومن اصطناع الشواهد الجيدةوحدها او اصطياد الشواهد السئية وحدها لتكون عوناً له على ما يريد ، كما كان يفعل بعض النقاد .. وانما نظر الى ذلك نظرة العالم الدقيق الذي لا يستبد به الهوى .. لم ينظر الى خصومات معاصريه وانما نظر الى حركة الشعر العربي كله ـ لماذا لا نقول انه نظر الى حركة الانسانية كلها ! ـ فرأى أن الارتباط بعامل الزمن ـ قديماً كان هذا الزمن أو حديثاً ـ في تقدير هذا الشعر وفي الحكم له أو عليه ، لا يمكن أن يكون مقياساً نقدياً صحيحاً .. وأن غيره من النقاد والعلماء يجانب الحق حين ينظر « الى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، والى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره .. » فتأبى ، على هذه النظرة الضيقة ، واستن مبدأه النقدي الأول الذي تلخصه هذه الجملة : « بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه » .

جـ ـ اسقاط عامل الزمن .. تلك صرخة واعية في مسيرة النقد العربي وصوت حق عدل في حركته .. فما هو هذا الزمن ؟ من الذي يضع حدوده ؟ متى يبدأ القديم ومتى ينتهي ليبدأ الجديد ؟ .. أهناك ، حقاً ، شيء اسمه القديم ، وشيء اسمه الجديد .

القديم اليوم كان حديثاً في عصره .. بلى .. « وان الله لم يقصر الشعر .. على زمن دون زمن .. بل جعل ذلك مشتركا .. في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شريف خارجياً (أي يخرج ويلبغ ويشرف بنفسه) في أوله .. »

أتريدون على ذلك الدليل ؟ .. يبدو أن ابن قتيبة كان كأنما يسمع هذا الصوت الذي يسأله عن الدليل ولذلك لم يلبث أن ساقه اليه : « فقد كان جرير والفرزدق والاخطل وأمثالهم يعدون محدثين وكان أبو عمرو بن العلاء يقول ، لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ، ثم صار هؤلاء قدماء ببعد العهد منهم . وكذلك يكون من بعدهم من بعدنا .. »

د ـ في الحق أني لا أكاد أجد نصاً نقدياً يلاؤني ويستبد بي وأنا أقرؤه كهذا النص ..

ولا أكاد أجد نصاً نقدياً آخر أقرؤه كل حين فأجدني كأنما أقرؤه للمرة الأولى كهذا النص .. أليس ابن قتيبة هنا هذا الانسان الذي ينظر للنقد ويفتح له طريقه على قاعدة صلبة من تجاوز القيم الزمانية الى التأكيد على القيم الفنية .. من تجاوز العصبية الى الأخذ بعين العدل . . من التأبي على مفهوم خاطىء للزمن لاحدود له الى التأكيد على التجويد الفني .

ثانياً ــ اسقاط عامل العصبية الجنسية

آ ــ ولكن روعة ابن قتيبة في نظريته النقدية المبكرة أنه لم يسقط عامل الزمن وحده وانما أسقط خلال ذلك العصبية الجنسية أيضاً في المجال الفني وفي المجال العلمي على السواء .. في مجالات الحياة كلها .

ولعلنا لم نشهد في تاريخنا الأدبي ثورة متزنة ، متكاملة ، صامتة ــ ان صح أن تكون الثورة صامتة ، وهو صحيح ــ كهذه الثورة التي يشعر بها هذا العالم في هذه المقدمة ودل عليها بهذه الدلالات التي انسابت انسياباً في خلال الحديث عن القديم والجديد .

ب ـ انه ، في تقديري ، كان يعيش هذه الخصومات الكبيرة في المجتمع والحياة والناس . . كان يعيش هذا الصراع الذي كان لابد منه ، والمجتمع الاسلامي يمضي الى غايته نحو تكوين المجتمع الانساني الواحد أو الدولة العالمية الواحدة .

كان لابد لمثل هذه الحركات الضخمة من أن تكون بداياتها أفكاراً ، ومراحلها بعد ذلك صراعاً متصلاً ، وتقدمها بمقدار مايؤول اليه الصراع من نفي الفروق والتأكيد على نقاط الاشتراك . . من تغليب الفكر والثقافة والمعتقد على العصبيات والفوارق . .

ومن المؤكد أن هذا الصراع كان يتخذ ــ فيما اتخذ من مظاهر ــ شكلين بارزين هما بعض أشكاله :

تعصب العرب لأدبهم
وتعصب العجم لعلمهم ومعرفتهم .

إني لاأريد أن أشرح هذا هنا .. ولكني أحب أن ألاحظ أن ابن قتيبة ركز هذا الصراع في هذا النص الدقيق الذي أراد أن يسقط به هذه العصبيات كلها حتى يتاح لهذا المجتمع – الذي كانت دعوته تضطرم بأسمى المبادىء وتطمح الى أبعد الغايات وتعاني .في صمود ؛ أشد المعاناة – أن يتحرك بعيداً عن التناقضات التي أوشكت أن تذهب به أو ببعض غاياته .. وحتى لايحيا أصحابه – وهم هذا المزيج العريض من الناس الذين لم يلتقوا في مجتمع كما التقوا هنا – حياة الخصومات، وانما يحيون حياة اجتناب الخصومات.

ولذلك « انساب » ابن قتيبة من خلال الحديث عن العصبية للقديم والجديد، لينطلق في هذه النحوية الرائعة ، في أفق صاف بديع .. وليقول قولته هذه التي لم نتعود ان نقف عندها وقفة هادئة ، وان توليها مايجب لها :

« ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ... »

ابن قتيبة اذن يحسن النفاذ الى مايذهب اليه .. وما يذهب اليه من رأي على الصعيد الفكري يحاول كذلك أن يمده على الصعيد النقدي .. ان عقيدته هنا هي التي تدفع به الى هذا الموقف الجريء الطريف .

ثالثاً – اسقاط عامل التقليد والانتقاص على الأفكار المسبقة

آ – حين يكون التقليد ينتفي النقد ، أو ينتفي بعد واضح من أبعاده .. فهناك هذا التعارض الوجودي بين التقليد وبين النقد في معنى من معانيه .

وحين تكون مقلداً فأنت تضع بينك وبين النقد هذا الحاجز الصلد..أما اذا شئت النقد في جوهره ، فان سبيلك أن تتجاوز التقليد .

ب - هذا المبدأ الذي وقف عنده ابن قتيبة والذي دعا اليه هو الذي أبان عنه في فقرة من مقدمته حين تحدث عن غرضه من تأليف هذا الكتاب ومنهجه فيه فقال: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره .. ص ٥»

وهل يكون الناقد ناقداً الا حين يصدر عن ذاتيته في التذوق وعن منهجه في التقييم

وتتكرر الاشارة عند ابن قتيبة الى الخروج عن سلطان هذا التقليد في اكثر من موضع .. من ذلك ماقاله في معرض الحديث عن اختلاف شعر الشاعر، حين مثل بشعر الجعدي واورد قولته النقدية فيه، «خمار بواق ومطرف بالآن» .. فقد عقب على ذلك بقوله: «ولا أرى غير الجعدي في هذا الحكم إلا كالجعدي، ولا احسب احداً من اهل التمييز والنظر، نظر بعين العدل وترك طريق التقليد، يستطيع ان يقدم احداً من المتقدمين المكثرين على احد إلا بأن يرى الجيد في شعره اكثر من الجيد في شعر غيره ص ٢٧» ..

آ - هذا الخروج على سلطان التقليد أملى على ابن قتيبة جملة من المواقف النقدية التطبيقية.

من هذه المواقف انه انكر على الكثيرين من العلماء شعرهم، «وكذلك اشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن اسماح وسهولة ص ١٥».

ومنها انه خالف بعض النقاد فيما ذهبوا اليه من استحسان لبعض الشعر واستجازة له .. فقد أورد بيت النابغة في النعمان حيث تحدث عن سطوته وعن خوفه من عيونه:

خطاطيف حجن في حبال متينة تمد بها أيد إليك نوازع

وعقب على ذلك بقوله: «رأيت علماءنا يستجيدون معناه، ولست أرى ألفاظه جياداً ولا مبينة لمعناه .. وعلى أني أيضاً لست أرى المعنى جيداً. ص ١٣»

ومن ذلك أيضاً رأيه في الابيات المعروفة: ولما قضينا من منى كل حاجة(١) ...

---

(١) لم يكن ابن قتيبة على حق في أمر هذين المثالين .. ولم أجد مايسوغ رأيه في ذلك .. لامن حيث الجمال الفني ولا من حيث الالتزام الفكري الذي أخذ به نفسه .. ولا بد لهذا من فضل حديث آمل ان أعرض له إن شاء الله حين اشرح ماذا اراد ابن قتيبة من اللفظ ومن المعنى.

ويتمثل هذا الخروج على سلطان التقليد وهذا الانتقاض على الأفكار السابقة والخضوع لها ، مرة جديدة ، عند ابن قتيبة حين جعل من بيت الأعشى :

وقد غدوت الى الحانوت يتبعني شاو ، مشل ، شلول ، شلشل شول

مثلاً للضرب الرابع فعلق على ذلك بقوله : « وهذه الالفاظ الاربعة في معنى واحد وكان قد يستغني بأحدها عن جميعها . وماذا يزيد هذا البيت ان كان للاعشى أو ينقص » .

العالم الناقد الوقور ترتفع نبرة الصوت عنده هنا .. وكأنه يصرخ في وجوه المقلدين الذين أسرتهم أحكامهم عن القدماء او الذين كانوا يؤخذون بالافكار المسبقة أو بالاراء العامة ، ويقول : ماينفع في ميزان النقد بالنسبة الى هذا أو ذاك ، وما تزيده هذه النسبة شيئاً من التجويد ولا تنقصه ..

* * *

وكذلك يتضح في عمل ابن قتيبة النقدي ، وفي المجالات الضيقة لتطبيق هذه المبادىء أنه ينطلق من جملة من المبادىء النقدية الاصيلة التي هي من صلب النقد . وأنه يؤصل لها وانه يريد ان تكون هي بدايات الناقد .

لقد حرص ابن قتيبة على ان يربط بين النقد وبين القيم الفنية وحدها . من دون كل القيم الاخرى التي كانت تشد على حركة النقد — وعلى الحركة الشعرية بالتالي — منافذ النور .

ولم يقف في ذلك عند حد الدعوة له وانما أخذ نفسه بشيء من التطبيق قد يكون يسيرا ، حين عقب على كل ما كان يذهب إليه بالأمثلة .. حقاً أنه لم يشرح هذه الامثلة . ولكنه في مرات كثيرة ، كان علق عليها وابان عن رأيه فيها .. بل انه لم يتردد في ان يسمي بعض معاصريه ، ويؤاخذهم بآرائهم حين تبدو له هذه الاراء محكومة بالتقليد او بالعصبية ولم يتردد في ان يسمي بعض كبار الشعراء كالأعشى ، وبعض كبار العلماء كالخليل ، ولقد حاور الأصمعي وعجب من صنيعه في اختيار ابيات المرقش .

وفي ذلك كله امران جديران بالاشارة اليها من غير توقف عندهما .

أولها : خلقية الناقد الجريء الذي لا يتوالى عن أن يثبت ملاحظاته على القدماء والمحدثين ، على الشعراء والعلماء ، لا يجبن أو يتوالى .

والآخر : تجاوز الجانب النظري من النقد الى الجانب التطبيقي .

وان لما من دراسة ابن قتيبة لحيز آخر ، لايتسع ، هنا له .

قضايا الشعر

بعد أن عرض ابن قتيبة نظريته عن الشعر التي حاول أن يجيب فيها للمرة الاولى عن السؤال الكبير : ماهو الشعر .. وبعد أن وضح المبادىء الاساسية التي يريد أن ينطلق منها النقد ، ودعا اليها تصحيحاً لحركة النقد بعد هذا أخذ ابن قتيبة نفسه بمعالجة بعض قضايا الشعر الكبرى .. من مثل : لغة الشعر ، وتداول المعاني في الشعر ، ودواعي الشعر ، وتارات الشعر ، والتكلف والطبع في العمل الفني .. مما يرتفع بالمقدمة عن أن تكون جملة من الانظار والآراء النقدية المتفرقة الى أن تكون نظرية متكاملة يمكن أن تفسر العملية الشعرية في عناصرها وادواتها وبواعثها وزمانها ومكانها وتذوقها وتقييمها .

وابرز ما في ذلك كله — مما أوجل الحديث عنه — عند ابن قتيبة أنه حرص في أكثر من موضع على أن لا يكون حديثه قاصراً على الشعر ..

صحيح أن كتابه كان من الشعر والشعراء ولكنه كان لايفتأ يلفت النظر الى أن الشعر ليس وحده في هذه القضايا النقدية ، وانما يشاركه في ذلك أنواع العمل الفني الاخرى .. فالشعر والنثر والخطابة سواء في ذلك .. وان المبادىء التقدمية التي يدعو اليها في الشعر لاتقتصر عليه ، بل انها تطال النثر والخطب ، وان القضايا التي تتصل بالابداع الفني « البواعث الداخلية والظروف النفسية والوسط الخارجي » في الشعر وعند الشاعر . ليست غريبة ولا بعيدة من قضايا الابداع في النثر وعند الناثر الخطيب أو الناثر الكاتب .. بل انها هي إهي .. وان كان توضيح ذلك وتطبيقه لم يجد ، في مقدمة ابن قتيبة ، مجالاً رحباً فلم تتسع المقدمة لذلك ولم يكن في المقدمة الا الشعر وحده .

وتلك واحدة من أبرز مايتميز به ابن قتيبة وان لم يطل الوقفة عنده. وسننتظر بعض الوقت ليتابع ابن المعتز هـذا الاتجاه نفسه ، فلا يتحدث في كتابه (البـديع) – وهو يدرس هذه الحركة المحدثة في الاداء الشعري – عن الشعر وحده وانما يتحدث كذلك عن النثر .. ويمضي في امثلته يجمع بين الامثلة النثرية وبين الامثلة الشعرية في حيز عريض .

وفرق ما بين الرجلين أن ابن المعتز رعى الجانب التطبيقي في هذا التوحيد بين النثر والشعر، على نحو ما يتضح ذلك في اصراره على المزاوجة بينهما في أمثلته .. على حين ان ابن قتيبة قصر أمثلته على الشعر .. ولكنه نبه بوضوح على أن العمل الفني في ذلك سواء . واستمع الى ما يقوله عن تارات الشعر لترى كيف يجمع بين الشاعر الفحل والكاتب الاديب والبليغ الخطيب : « والشعر تارات يبعد فيها قريبه ، ويستصعب فيها ريضه ، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات ، فقد يتعذر على الكاتب الاديب وعلى البليغ الخطيب .. ص ٢٦ » .

ان هذا التوحيد بين انواع العمل الفني وهذه النظرة الكلية التي تجعل من العملية الفنية عملية واحدة في الشعر والرسائل والمقامات والجوابات تومىء الى الافق البعيد الذي كان يطل عليه ابن قتيبة والنظرة النافذة التي كانت تقوده .

خاتمة :

وكنت أحب أن امضي فاتحدث عن قضايا الشعر التي وقف عندها ابن قتيبة ، ولكني ادخر ذلك الى مرة اخرى او مرات أخر .

وحسبي من ذلك كله أن أقول – وقد أكون اكرر القول – ان نقدنا العربي في حاجة الى عناية متصلة .. الذين بدؤوا الحديث عنه وضعوا اقدامهم على الطريق وساروا أشواطاً .. والذين جاؤوا بعد ذلك يؤرخون له تابعوا هذه الاشواط .. ولكن التأريخ للنقد كالنور لايمكن أن يتوقف ، ولا بد من أن يتجدد النظر فيه ، وبخاصة في مثل تراثنا الادبي الذي لانعرف منه أقله ، ولو جاءنا وافراً – والتعبير لابن سلام في مجال كثرة الشعر الجاهلي – لجاءنا خير كثير .

ومن المؤكد أن اكثر ما ينقصنا من ذلك أن نكتشف نصوصه .. وعلى هذه النصوص النقدية أن بعضها مستقل ، وان بعضها - وبخاصة جانب النقد التطبيقي - منشور في تراثنا الادبي والفكري كله .. منشور في كتب الاعجاز ، منشور في كتب المختارات ، منشور في الشروح التي كتبت على القصائد والدواوين ، مبعثر في كتب التراجم واللغة والادب والمختارات الشعرية .. ان ما هو من هذا النقد في كتاب مستقل ، بعضه مفقود وبعضه معروف لم ينشر ، او هو منشور لم يحقق ، أو هو محقق ولكنه يحتاج الى فضل عناية في تحقيقه .

ذلك كله يقتضينا جهداً كبيراً .. ولكن هذا الجهد انما يبدأ من الايمان بوجود هذا النقد.. اما الذين يبادرون الى انكار هذا النقد او الى التجهيل به أو الى النظر اليه على أنه مخلفات .. أما هؤلاء فانهم يجانبون الواقع والمنطق .. وأنت تحتمل لهم أن يجانبوا الواقع اذا كانوا لا يعرفونه، ولكنك لا تحتمل لهم أن يجانبوا المنطق .فالمنطق يفترض أن عندنا نقداً وانه كانت هناك حركة نقدية واسعة .. واذا كانت هنالك حركة شعرية واسعة عريضة ، متجددة ومحافظة ، أفلا يجب هذا أن تكون هنالك حركة نقدية عريضة واسعة..وهل هنالك من يستطيع أن يفصم بين الحركة النقدية والحركة الفنية؟. اليس وجود احداهما يستدعي بالضرورة وجود الاخرى .. دون أن نقف عند هذا السؤال العقيم : ايها يؤثر في الآخر .

وما ظنك بحركة فنية في نطاق الثقافة الاسلامية وعلى مدى عصورها ، تقدم في أصل من أصولها الأصلي على البيان ، وتقوم دعوتها على كتاب يعجز في بيانه .. الا يقتضي ذلك أن يكون النقد عنصراً بارزاً من عناصرها .

وأما الذين يترقبون أن يجدوا هذا النقد على نحو مايجدونه في الثقافة المعاصرة : نظريات مبوبة ، ودراسات منسقة ، ومطبوعات جاهزة ، ليس إلا أن نترجم - فانهم كذلك ظالمون لهذا النقد ، ظالمون لانفسهم .. لاننا لايمكن أن نطالب الحركة النقدية قبل عشرة قرون أو تزيد بأن تكون لها مظاهر الحركة

النقدية المعاصرة ، وان تقع على مثل الذي وقع عليه النقد المعاصر ، وان نجد لها مثل تعابيره ومصطلحاته ، ومثل تفصيلاته وتمثيلاته .

ان النقد العربي مرتبط بالأدب العربي وبالثقافة العربية ، ولذلك فانه لا بد من ممارسة الادب العربي لفهم هذا النقد . ومحال أن يفهم امرؤ ما يقصد اليه ابن قتيبة مثلا من أمر اللفظ والمعنى في بناء الشعر منها اذا هو لم يتدارس أمثلته على نحو يساعد على اكتناهها واكتشاف ما وراءها .

وعسير كذلك أن نفهم هذا النقد اذا نحن لم نفهم طبيعة الثقافة العربية وأساليبها في عرض الآراء .. انها ليست ثقافة هذا العصر في مواصفاته وطرائق عرضه .. وانها — في كثير من الأحيان — تكتفي بالمثال دون القاعدة ، وبالاشارة دون الشرح .. وهي غالباً ما تقف عند الايجاز لا تتجاوزه الى الاطناب .

هذا وأنا لم أشر الى ما بين النقد والثقافة الاسلامية في موضوع الاعجاز الا الاشارة الحقيقية .

ان ذلك كله يضاعف مسؤوليتنا نحو هذا النقد ، بل يضاعف مسؤوليتنا نحو أنفسنا .. ألسنا مطالبين أن نفهم الأشياء قبل أن نحكم عليها .. اليس النقد مرحلة تالية للتذوق والفهم .. كيف ننقد « النقد » اذا كنا لم نتعرف اليه .

حسبي ذلك من هذا المقال : فكرة أدعو لها ومثالا أحتذيه .. وأرجو أن يتاح لي لقاء مع « المعرفة » في جوانب أخرى من هذا البحث .

يوسف اليوسف

مقدمة للشعر الجاهلي

على فهم الجاهلية يتوقف الكثير. إذ يتعذر قيام انتربولوجيا عربية دون الانطلاق من الحقبة الجاهلية ، وذلك بوصف هذه الحقبة تجسيداً للبدائية العربية التي وصلتنا عنها نصوص مكتوبة . فالجاهلية ، اذن ، قطرة ضوء ممتازة تنكشف فيها الأنسنة وبدايات الوعي المتحضر والمتجاوز للمرحلة الوحشية من مراحل التطور البشري باشواط مديدة. ومن جهة حضارية وتاريخية ، يسعنا أن نعد الجاهلية حجر الأساس في صرح الثقافة والحضارة العربيتين . ولذا بات من المتعذر علينا فهم العصر الراهن ، ناهيك بالعصور الخالية ، دون استيعاب الحقبة الجاهلية استيعاباً شمولياً عميقاً ، وذلك نظراً

لحلول الغابر في الراهن ، ولأن كل حلقة من حلقات التحول الصاعد تحمل في ذاتها ايجابيات الحلقات السابقة لها . فالحاضر هو جماع الانطفاءات التاريخية التي لا تترمد الا كي تتجدد. صحيح أن الماضي تحول الى رماد ، الا أن في منطويات هذا الرماد تكمن جذوة تسهم في اضاءة الحاضر وتحريكه .

بيد أنه ما من مقال واحد ، مهما يبلغ من السعة والعمق ، بقادر على أن يحيط احاطة شاملة بالتجربة الجاهلية ، لا لأنها تتصف بالغنى الخصيب فحسب ، بل لأنها تمثل درجة معينة من درجات ارتقاء الروح ، من جهة ، ومرحلة معينة من مراحل التشكل الاجتماعي – الاقتصادي ، من جهة أخرى ، كذلك . ولما كنا نعيش اليوم في حضارة أرقى ، ونملك عقلاً أكثر تقدماً ، فاننا نشعر باتساع الهوة بيننا وبين المرحلة الجاهلية، مما يسهم اسهاماً شديداً في وهن تواصلنا مع تلك المرحلة . ومع هذا كله ، دعنا نؤكد منذ البداية أن التطور لن يستهلك التجربة الجاهلية، لأنها من نتاج البدائية ، التي تظل، رغم كل ارتقاء ، العنصر - النواة في بنية الروح، فضلاً عن أن الشعر الجاهلي لا يتصف بشمولية الواقع فقط ، أعني بشمولية اللحظة الجاهلية ، بل هو يحيط بما هو متأصل في الحياة ، كما يشمل ثوابت الكيان النفسي .

وجل ما يبتغيه هذا المقال هو الكشف عن ردود فعل النفس البدائية . – التي تحاول أن تتخطى البربرية الى الحضارة – ازاء ظواهر بيئية معينة ، وعن الكيفية التي استطاعت بها هذه البيئة أن تصوغ النفس وتصنعها . فلعل اول انطباع تخلفه القصيدة الجاهلية على صفحة الوعي هو أن جدلية الذات ـ الصحراء هي العلاقة الأولى التي تؤطر مجمل العلاقات وتصنع القيم – لا الاجتماعية فحسب ، بل والأدبية أيضاً . فالصحراء ليست بعداً من أبعاد الحياة الاجتماعية والنفسية ، وبالتالي الفكرية والفنية فحسب ، وليست كينونة موضوعية محايدة تنسرح فوق الواقع الجغرافي والطبيعي فقط ، بل هي سمة تحايث الذات وتلازمها بحيث تمتزج وإياها في وحدة عضوية لافكاك لاواصرها ، اذ الترامي الصحراوي مسؤول عن الانفلات والحرية ، وهي من مقدسات البشر الكبرى، الشيء الذي نتبينه من قول الشنفري : «ففي الأرض منأى للكريم عن الأذى» . وربما وجدنا في استجابة الانسان للطبيعة على هذا النحو (وهذا بعد ذو ملامح رومانسية) واحداً من أسرار خلود الشعر الجاهلي . ففي ممارسة الشاعر الجاهلي للطبيعة ، وفي مباشرته اياها ، غير موسطة وغير متخيلة أو مجردة ، انما هو يضيف الكثير الى رصيد

روحه وتجربته المعاشة . فلئن كانت الطبيعة عند وردزورث ، كبير الرومانسيين الانجليز ، تقوم كاطار مستقل عن الذات ، « وتحتاج فقط للاستعمال والتفسير » ، فانها عند الجاهلي قائمة في وعيه ، وهذه هي احدى خصائص البدائية . ان الطبيعة لا تقوم خارج النفس ، بل هي جزء من هذه النفس . ولئن كان وردزورث قد رأى « الجمال والرعب يندمجان في أي تذوق لاشياء الطبيعة » ، فان الشاعر الجاهلي قد رأى الجمال والسحق يتوحدان في تلك الاشياء . والفرق كبير بين الرعب والسحق ، ففي الرعب فزع ميتافيزيقي ، وفي السحق فزع اجتماعي .

ويتجلى هذا السحق على أشده في البرهة الطللية التي(١) (وان كنت قد افردت لها بحثاً خاصاً ذهبت فيه الى أن العنصر الطللي هو توليف ادغامي لحظات ثلاث هي التهدم الحضاري والقمع الجنسي وقحل الطبيعة) لا أرى ضيراً في المرور بها قليلاً، رغم أننا قد لانضيف شيئاً جديداً الى ماسلف ذكره . ان الموقف الطللي هو ترجمة لاشعورية للرغبة في الخلاص من ظرف حضاري متهدم والتحول الى مرحلة حضارية ارقى . وقد تلوح هذه الفكرة ولو من بعيد ، بأن الوقوف على الرسوم كان يمكن أن يوحي بأن المجتمع يتمخض ليلة الثورة ، والشاعر الجاهلي في وقوفه على الطلل اشبه بعشتار التي تنوح على تموز . وهو يحاول تخطي التجمد القائم في الطبيعة بأغانيه ، كما لو كان نوعاً من اورفيوس . وفي هذا ارتباط بين الشعر والسحر من جهة، وبين الشعر والاسطورة، من جهة ثانية . انه يعاني من القسر الذي تمارسه الطبيعة على ذاتها وعلى عالم الوعي في آن معاً . فهو يحاول ان يلعب دور فادي الطبيعة ، مخلصها ، وفادي المجتمع ومسبق . ولذا بات من اللازم ان ندغم ، في فهمنا للبرهة الطللية ، بين الجنس والنواح ، وأن نرى العنصر النواحي (« قفا نبك ») ، او لنقل الرثائي ، على حد لغة القدامى ، هو الاشد بروزاً في هذه اللحظة ، وان كان يخفي الدافع الجنسي تحت حجبه . انه بالدرجة الاولى نواح من اجل الجنس المحظور ، من اجل المرأة المحجوبة . وفضلاً عن ذلك ، بوسعنا أن نرى اللحظة الطللية بوصفها افضل ظاهرة تنكشف فيها الصلة الثلاثية بين الأنا (ممثلة بالشاعر) وبين الأنت ، او الآخر (ممثلاً بالمحبوبة المحظورة) وبين الطبيعة في علاقتها بالمجتمع (ممثلة بالطلل الذي دمرته قوى الطبيعة) .

---

(١) الموقف الادبي السنة الربعة العدد (١) حزيران ١٩٧٤ .

دعنا الآن نحاول أن نجس المواضيع التالية :

اولاً – المضمون التراجيدي للقصيدة الجاهلية :

والحقيقة أن القصيدة الجاهلية برمتها تنطوي على العنصر الطللي (أعني المضامين الكامنة خلف هذا العنصر) بحيث يسعنا القول بأن « الضمير التعيس » – المضمون الاساسي للوقوف على الأطلال – يباطن القصيدة الجاهلية على كافة امتداداتها واصدائها، ويسكن معظم جزئياتها وعناصرها (ولولا ضيق المجال لقمنا بتحليل لامية العرب أو معلقة امرىء القيس سعيا وراء هذه الغاية) . ولهذا كانت اورفية الشاعر الجاهلي نمطاً عربياً ، او آسيوياً خالصاً . فهو في اناشيده يختلف عن اورفيوس في موسيقاه ، من حيث ان هذا الاخير يعزف على قيثاره ليوجد نوعاً من الوئام بين الوحش والانسان ، بين يبوسة الطبيعة وطراء الروح الانسانية، اما الشاعر الجاهلي فقد توحد مع الوحش، وحده الاستلاب الذي تمارسه الطبيعة على كليهما . ولهذا فهو لا ينشد ليتواءم مع الوحش ويكيفه مع الانسنة والحياة ، كما يفعل اورفيوس ، بل ليتصالح ، هو والوحش على السواء، مع طبيعة اصابها اليبس .

ورغم هذا ، فان ثمة شكلاً من التشابه بين اورفيوس والشاعر الجاهلي ، اذ كلاهما يبتغي بعث الحياة في كائنات الطبيعة لتسهم في مشروع الوجود ، ولكن الجاهلي يسعى وراء ذلك لاحساسه بالضائقة الطاغية ، اما اورفيوس فيتعاطف مع الجمادات لأنها محرومة من لذة العيش كحياة بيولوجية . ان اورفيوس يمثل بشكل من الاشكال ، وإلى حد ما ايضاً ، البطر الاغريقي ، في حين يمثل الجاهلي العوز والنقص في اساليد الوجود. ولذا فان الفرق بينهما لا يعني ان الجاهلي ينطلق من الأثر ، في حين ينطلق اورفيوس من الايثار . لا . بل كلاهما ينطلقا من نقطة واحدة هي الايثار ، اذ استطاعت الطبيعة ان تحيل الجاهلي الى محب للآخرين ، مع حفاظه على نرجسيته ، ورغم رفضه التنازل عن هويته وشخصيته . وفي هذه الظاهرة نجد احدى تجليات التقاء النقائض في هوية واحدة . وقد لا نزوغ عن سمت الحقيقة اذا مافسرنا الكرم العربي على انه التعاطف مع الآخرين لنتيجة للشعور بقسوة الحياة على الأنا. ولذا قالت العرب قولة نملك على ضوئها ان نوضح ظاهرة الكرم هذه : « يحسب الممطور أن كلاً مُطر» ، القول المشحون بعدة أصداء معنوية ، لعل آخرها : يحسب المظلوم أن كلاً ظُلم . ان الشعور بقسوة الحياة

عليك يجعلك تخال أن الحياة قاسية على الناس طراً ، فهم إذن أناس مضطهدون ، ولهذا فانهم يستحقون العون . وبذلك حافظ الجاهلي على نرجسيته ، او انانيته ان شئت ، وعلى غيريته في آن معاً .

وليعذرني القارىء إذا استطردت قليلاً : قد لايكون من الغلو إذا ماذهبت الى القول بأن اورفيوس هذا هو عشتار اغريقية متطورة ، او هو له بعض ملامحها على الأقل . كانت عشتار تنوح على تموز – عقم الطبيعة (لاحظ ان اورفيوس يعزف لتجمد الطبيعة ، والفرق ليس ببعيد بين تجمد الطبيعة وعقمها ، رغم دقة الاختلاف بين الحالتين) أما اورفيوس ، فلا ينوح ، بل هو ينشد ويعزف . ولعل النشيد هنا هو بديل النواح . ان ظاهرة النواح سمة جلية للنفس العربية والسامية منذ فجر التاريخ ، فشعوب الأمة العربية قد جلدت بالسياط طويلاً ، فضلاً عن قسوة الطبيعة عليها ، مما جعل هذه الحالة تتنزل في نفسيتها منزلة طبيعة ثانية . ويكفي ان نجس الغناء العربي المعاصر جساً سطحياً وخفيفاً ، لنتعرف على صحة مانذهب اليه . وغلك ان نقول بأن الروح الاغريقية التي تتسم بالفنية وحب الموسيقى (الى حد جعل هيجل يرى في جمالية الفن الاغريقي فردوساً مفقوداً لن تتمكن البشرية من استعادتها) ، استطاعت ان تحول النواح العشتاري الى غناء جذل على لسان اورفيوس . أما الشاعر الجاهلي فقد ظل عشتارياً مخلصاً ، وان لم يكن صريحاً في عشتاريته ، لان الظروف الطبيعية التي خلقت عشتار ظلت قائمة حتى عصره . ومن المستحيل ان ينقل شعب تراث شعب آخر دون تحوير (والاغريق قد نقلوا الكثير من أساطيرهم وعناصر أديانهم عن الساميين والفراعنة) أو دون ان يتكيف المنقول او الموروث مع الروح الناقلة حاملاً ذاتيتها ومصطبغاً بلونها حتى نواته المركزية . ولهذا جاء اورفيوس مغنياً لانائحاً ، وبذلك حمل الخصيصة الاساسية للروح الاغريقية ، في حين ظل الشاعر الجاهلي حاملاً للسمة الماهوية للنفس العربية – الاسى الناجم من الاحساس بالقسر والقمع . فكان غناؤه نواحاً يخرج جوهرية النفس الشرقية ، المقهورة تاريخياً وطبيعياً ، جنسياً ومادياً ، اخراجاً ايقاعياً ندعوه الشعر . ويوم فقدت روح الشعراء حس القهر ومعاناة الاستلاب ، يوم أصبح هؤلاء موظفين رسميين ، ووسائط اعلام حكومي ، يعيشون في كنف السلاطين مترفين، افتقد الشعر العربي نواحيته وتحول الى غناء مطرب يواثم رقص الجواري ، سيما في الاندلس والعصر العباسي .

نخلص اذن الى نتيجة فحواها أنه رغم كل تفارق بين اورفيوس والشاعر الجاهلي فإن غايتها لتكاد تكون واحدة ، ولكن التباعد الاساسي بينها كامن في ان الجاهلي يغني نائحاً ، بينما يغني اورفيوس طرباً ، ومع هذا فان كلاً منها عشتار على طريقة شعبه .

وقصارى القول ان القصيدة الجاهلية تراجيديا حقيقية ، لا من حيث الشكل والمنهج ، بل من حيث الجوهر فقط . وتتبدى هذه التراجيدية في ان الشاعر الجاهلي يعيش الحياة كمأساة مغروسة في مخ النقي . ولسوف تتضح هذه التراجيدية حين نعرض لشعر عروة بن الورد والى تحليل ذئب الشنفرى .

ثانياً ـ غياب الأدب الملحمي :

يفضي بنا الحديث عن نرجسية الشاعر الجاهلي الى معالجة مسألة طالما شغلت فكر الكثيرين من المشتغلين بالادب في بلادنا : لماذا لم تنتج الجاهلية ، والتاريخ العربي جملة ، شعراً ملحمياً متكاملاً ؟ وقد يستغرب القارىء ان اقيم علاقة بين النرجسية وغياب الملاحم من الادب الجاهلي ، ومع ذلك فهي موجودة ، فيما يخيل إلي . وقبل الانطلاق الى تحليل هذه الظاهرة علينا ان نؤكد وجود نفس ملحمي في القصيدة الجاهلية ، سيما معلقة عنترة وعمرو بن كلثوم .

ترى ماسر حالة الزهو التي يحاول الشاعر الجاهلي على الدوام أن يظهر متلبساً بها؟ انه يقدم لنا نفسه في أغلب الاحيان وعليه درع الفارس الذي لايهزم ، فهو يرى صورته باستمرار في مرآة صقيلة تزيده عذوبة وروعة في عينيه . انها حالة تضخم الذات . غير أن من الحق أن يقال في أدب الفخر برمته أنه شكل من أشكال التواصل مع الواقع والاستجابة له استجابة تقتضيها جملة الظروف المعاشة . فهو على الحقيقة آلية من آليات الدفاع النفسي . فالحياة في المجتمع البدائي تفرض ضرباً من التطلع الى القوة أو الظهور بمظهرها . وبدهي أن يتمسك المرء ، لدى نزوعه نحو القوة ، بالمثل الاعلى الاجتماعي ؛ ومن المعلوم أن هذا المثل الاعلى لدى الجاهليين ، هو الفارس الذي تحتمه طبيعة الحياة في واقع لاتنظمه إلا شريعة الغاب .

في الملحمة (كما هو الحال في الانواع الاخرى لما ندعوه بالادب الحديث) يوزع الشاعر ذاته ومنازعه المثالية على أبطال العمل الادبي الذين يكافحون من أجل أن يصنعوا مصيرهم بأيديهم ، فيظهرون ، لهم في الغالب ، فرساناً رغم أن بعضهم يقهر بعضاً . ولهذا

ترى هكتور في الالياذة لايقل بطولة وفروسية عن قاتله أخيل ، بل هو عندي أفرس منه ، إذ يحتمي أخيل بخصيصته الفارقة ، وهي أنه لايقتل الا اذا أصيب في عرقوبه . وفي حين لايتمتع هكتور بهذه المزية فانه يتحداه ويبارزه . ونلمس في هذا التحدي ضرباً من التصدي للمستحيل ، وتلك قمة الشجاعة والاستجابة للمثل الأعلى .

ان خلق شخصيات عظيمة يتطلب من الكاتب التنازل عن الذات كيما تتحول هذه الذات الى ذوات خارجية . فالذات الشاعرة هي الخاصة التي تصنع منها الشخصيات المسرحية . مثل هذا التنازل ، مثل هذه الاحالة للأنا الى الآخر ، هي مالا يتمكن الشاعر الجاهلي أن يقوم به ، لأنه يعيش في مجتمع لايتقوم وجود الفرد فيه إلا بمقدار ما يؤكد ذاته ، لا بمقدار ما يتنازل عنها . ولا تخلق هذه العلاقة الاجتماعية ، في أفضل الأحوال ، الا نرجسية العشيرة – إن جاز مثل هذا التعبير – ومعلقة عمرو بن كلثوم خير مثال عليها . وفي كلتا الحالتين نجد تشبثاً بالذات لا تنازلاً عنها ، ويتعذر مع هذا التشبث قيام الادب الحدثي العظيم ، الذي لايعني شيئاً سوى أن يبث الاديب ذاته في ذوات كثيرة . وفضلاً عن ذلك ، فان طبيعة كل شخصية ملحمية تقتضي أن يضحي الكاتب بشخصيته ، أن يقف بعيداً عنها ، كي يخلق شخوصه خلقاً نمطياً . والجاهلي لايعرف نمطاً للشخصيـة الا ذاته . ومن هنا كان الكثير من شعراء الجاهليـة انماطاً عليا بذواتهم لا بانتاجهم الأدبي . ولذا فهو لايخلق في أدبه الا شخصية واحدة هي شخصيته . ولا يمكن أن يقوم ادب حدثي أحادي الشخصية ، لأن الاحـداث في الرواية مثلا ، هي الصلات الرابطة بين الافراد ، فضلاً عن كونها وقائع موضوعية . ومن هنـا لم يكن في طوق الجاهلي أن يقدم سوى الشعر الوجداني . ناهيك بأن النفسية البدائية هي نفسية وجدانية قبل كل شيء .

والشاعر الملحمي الاوروبي لايمـارس الفروسية في الغالب ، بل هو يكتب عنها فقط ، لذا نجده قادراً على تخيل ابطال يقسم فيا بينهم ذاته وحالاته البطولية ومشاعره الفروسية . وهو لهذا قادر على خلق انماط من المحاربين يتخيلهم جميعاً ، ولا تساعده اللاتجربة البطولية في هذا الخلق فحسب ، اذ تمكنه من تصور حالات شتى من البطولة الصدامية ، تماماً كما يتصور القصاص الشعبي الفوارق بين أبي زيد الهلالي وذياب بن غانم ، أو سواهما من فرسان الادب الشعبي ، بل ان عدم طرحه لذاته كفارس يخوض التجربة

القتالية يمكنه من أن يقف موقفاً موضوعياً من مخلوقاته وشخوصه الحديثة ، الامر الذي يعينه على الاتيان بكائنات بشرية نابضة بالحيوية .

أما الشاعر الجاهلي الذي يمارس البطولة الصدامية يومياً فانه لايستطيع أن يتصور للفروسية سوى شكل واحد هو شكله نفسه . انه المحارب الذي قل أن يهزم . وهذا الموقف يدفع بالجاهلي نحو التمركز حول الذات . مثل هذا الزهو الناجم عن الممارسة اليومية لوقائع المعاش ، لا عن جنوح الخيال نحو التحليق في الاسطورية والمثالية (كما يفعل هوميروس) ، مثل هذه الذاتية المتضخمة المنتفخة لاتسمح بتقسم ذات الشاعر — الفارس على ذوات متنوعة ، بل هي تلزها بحيث تصنع منها كتلة متراصة لاتقبل التجزئة ، أو لنقل لاتقبل التشطير الذي يحيل الي أنه شرط كل ادب حدثي ، بل أصله. ان حالة هذا شأنها لاتخلق الا شعر الفخر والاعتزاز الذي لايعكس الا النفس في استطالاتها الذاتية وعلاقاتها الاجتماعية ، والا التهافت على عشقها . ولهذا نجد عنترة يصر على أن يظهر الفارس الذي قتله بأنه « كريم » وبأنه لايمعن « هرباً ولا يستسلم » . وتتكرر هذه الحالة أو الحادثة مرة ثانية في المعلقة نفسها ، حتى لتبدو وكأنها تنويع للموضوع نفسه (الابيات ٥٣ — ٥٨ ، في شرح الانباري للمعلقات) . والبطل الثاني الذي يقتله يسبغ عليه صفة القوة من خلال عبارة يندر الوقوع على قرينة لها في الادب العربي : « ليس بتوأم » ، أي لم يزحمه في الرحم جنين آخر فيخرج ضاوي الجسم هزيله . زد على ذلك الكثير من الصفات الاخرى الدالة ، لا على القوة وحدها ، بل على المنعة والشرف كذلك . ان عنترة يقوم هنا بما يمكنني أن ادعوه بالاسقاط العكسي (ان جاز مثل هذا الاصطلاح) ، أي اسقاط ايجابيات الأنت على الأنا ، لا اسقاط سلبيات الأنا على الأنت . فالصفات التي يطلقها على اخصامه انما يقصدها كصفات له هو أولاً ، بل ويتسامى فوق هذه الصفات حين يبين لك أنه قاهرها .

ان اضفاء صفة الصلف والصمود على الخصم ليست من باب قدرة الشاعر على تصور الآخر كبديل عن الأنا ، تلك القدرة التي هي عندي في الصميم من اسس الابداع الحدثي — اذ يقوم الأدب الحدثي على تصور تجارب الآخرين تصوراً موضوعياً ، وعلى تفهم حالات من الوعي والواقع معاً تقع خارج الذات — بل هي ضرب من خلع هذه الصفات على ذات الشاعر نفسه . فحين يحاول عنترة أن يبين لنا بطولة الفارس المقتول ، فانه لايفعل ذلك مدحاً لهذا الخصم (وان كان ظاهر الأمر هو هكذا) ، بل ليسبغ

ويخلع هذه الصفات على ذاته هو من جهة، وليستشرف فوق هذه الصفات من جهة ثالية ،بحيث يوحي لنا ان من يقتل رجلا له مثل هذه الفروسية ، انما يتمتع بفروسية تفوقها وتسمو عليها ، ولولا ذلك لما استطاع أن يغلبها ويقهرها . وفي مقدوري أن أتصور القدامى ، وكذلك المحدثين ، وقد لاحظوا مسألة عنترة هذه ، ولكن ماذا تراها تعني بالنسبة الى النقد في القرن العشرين ؟ انها تعني الكثير . اذ هنا تتبدى الذاتية (المسؤولة عن عدم قيام الادب الملحمي) كخلفية للعمل الادبي ، أي بصورة غير مباشرة ، مع أن هذه الذاتية تبرز في مواطن كثيرة اخرى بروزاً مباشراً . فهي هنا تطل برأسها من خلال الايحاء الذي يحوم حول الصورة ويحف بها كما يحف الضباب بجبل شاهق . وهذه الذاتية الموغلة في النرجسية هي التي تحول دون قيام أدب حدثي متقدم ، الامر الذي اسهبنا في بحثه .

مما يعيق ظهور الشعر الملحمي ، اذن ، هو الممارسة الفعلية للفروسية التي يعيشها الشاعر . فالحق أن شعراء الجاهلية طراً لهم هذه الدرجة او تلك من الفروسية . ولما كانت الملحمة ، بل الأدب والفن جملة ، إرواء لحالات مكبوتة في النواة المركزية للنفس (على حد زعم فرويد) وتحقيقاً لهذه المكبوتات (التي لم يشبعها الواقع) في مطلق الخيال ، وما دام الابداع الفني انما ينبع من الرغبة في التخلص من ثقل يرهق البنية النفسية ، أي أنه تعويض يتم من خلال تفريغ الانفعالات ، فان الشاعر الجاهلي لن ينتج الملحمة لأنه لا يتمتع بالشحنة النفسية الصدامية التي تلح وتلحف في طلبها للتفريغ . وبعبارة أخرى ، انه لا حاجة به للتعبير عن منازعه القتالية ، لانه يعبر عنها ممارسة ومعاشاً (وهذا سبب آخر لعدم قيام الملاحم في تراثنا الجاهلي، بالاضافة الى النرجسية). وفي هذه الممارسة عامل من عوامل افتقاره الى هذه الشحنة ، الى هذا العبء او الثقل . ولما كان يمارس الفروسية في الفعل ، فما حاجته الى ممارستها في الخيال؟ انه يعيش الملحمة صدامياً ، ويتعامل مع الشروط البيئية تعاملاً وقائعياً فعالاً ، ويحقق في شخصه (تحقيقاً عيانياً) المثل الأعلى للبطولة والفروسية ، مما لا يعود معه نفع في البحث عن مثل أعلى خيالي لا يقبل الانطباق على الواقع . وهكذا لم يبق للشعر الحربي لديه من غرض سوى تمجيد مآثره وتضخيم ذاته . وهذا هو سر طغيان شعر الفخر على الأدب الجاهلي . وحين افتقد الشاعر العربي هذه الحالة في الحواضر الكبرى ، كبغداد وقرطبة (ولنلاحظ أن هذا الافتقاد جاء تدريجياً) ، فقد تلاشى شعر الفخر مخلياً الساح لانماط أخرى من المواضيع .

بعد تقديم العامل النفسي المسؤول عن غياب الادب الحدثي بعامة ، والملحمي بخاصة ، عن الادب الجاهلي ، بقي أن نقدم العامل الذي لا يقل أهمية عن سابقه : الاجتماعي. ان مما شرط انتاج الالياذة والاوديسة هو قيام المدن الايونية على الشواطىء الغربية لآسيا الصغرى ، وهي مدن تجارية ازدهرت في مطالع الالف الاول قبل المسيح. وكذلك جاءت الانيادة تتويجاً لبلوغ روما ذروة حضارتها . أما المجتمع الجاهلي الذي لم يكن يعرف الا قرى صغيرة ، كمكة التي عدها القرآن « أم القرى » ، فما كان بوسعه أن ينتج الادب الحدثي، رغم جنوحه نحو الخبر وصغير الاحداث. ان الملاحم الاغريقية هي نتاج تطور المجتمع التجاري وبلوغه مرحلة معينة في سلم الحضارة . وحين ارتقى ذلك المجتمع الى درجة اعلى في السلم فقد انتقل الى المسرح . وبدهي ان المجتمع الجاهلي لم يبلغ أياً من الدرجتين ، فضلاً عن كون الادب في تلك الحقبة متمركزاً في البوادي لا في الحواضر . والأهم من ذلك كله أن الأدب الحدثي لا ينقل مشافهة ، كما كانت عادة العرب في الحفاظ على أشعارهم وأخبارهم ، بل هو يحتاج الى تدوين ، وكان المجتمع الجاهلي أمياً يفتقر الى الكتابة . وفي هذا اول وأكبر حاجز أمام انتاج نصوص ادبية مطولة . أما في عصر مدينة العرب الكبرى ، فقد منع قيام الشعر الملحمي شيء اساسي هو تحول الشاعر الى موظف وبوق دعاية يحقق رغباته دون كبير عناء . ولذا لم يكن من قبيل الصدفة او العبث أن قيل : « ابو تمام مداحة نواحة » . والحقيقة ان القرن الاول والثاني الهجريين كان يمكن لهما أن يخلقا ادباً ملحمياً استجابة الى مطالب الفتح الكبرى ، غير أن عاملين اساسيين قد حالا دون ذلك: الاول، انشغال الشاعر بالمنازعات السياسية السائدة والطاغية على العصر ؛ الثاني : توسع حركة التأريخ. يجب ألا ننسى أن هوميروس كان مؤرخاً لليونان ، فضلاً عن كونه جامعاً لمعتقداتها الدينية . ولقد ادت ملاحمه ذات الوظيفة التي ادتها التوراة لليهود ، جمع الدين الى التاريخ . وهذا ما لم يعد الشاعر العربي بحاجة اليه ، فللدين القرآن والحديث ، وللتاريخ الطبري ورواة الاخبار .

وقد يرد علينا بأن الانيادة لم تكتب استجابة لحاجة او النزعة التأريخية . ونرد نحن بدورنا أن الرومان ورثوا عن الاغارقة تقليد الادب الملحمي ، وجاءت الانيادة تعبيراً عن هذا التقليد ليس الا . بل هم اعجبوا بكل ما انتجه الاغارقة وراحوا يقلدونهم في كل شيء . ولذا جاء التراث الروماني برمته فقيراً الى الاصالة ، فضلاً عن كونه ضحلاً ينقصه العمق . اما العرب فلم يبلغهم إرث الساميين ، بسبب

الانقطاع التاريخي الطويل الذي يحجز انهيار مدن العراق وفينيقيا عن بدء ظهور العرب على مسرح التاريخ .

ثالثاً ــ الاساس الاجتماعي لنفسية الشاعر

ان انسحابية الشنفرى من المجتمع الى « المنأى » الواسع ، و « افراد » طرفة ، وانتفاخية عنترة ، هي أشكال من عدم التنازل عن الذات واسراف في عشقها ، الشيء الذي يذكرنا فوراً بحس الاغتراب لدى الشاعر . وهذا الاعجاب بالنفس ، الذي تفرضه شروط مجتمعية ، لايمكن الشاعر الجاهلي إلا من صب جهوده على شخصية واحدة هي شخصيته هو ، كما أسلفنا ، مما يجعل من القصيدة الجاهلية (والمعلقة على وجه الخصوص) ملحمة مصغرة ذات شخصية واحدة في الغالب ، هي شخصية الشاعر نفسه . ولئن تواجدت فيها شخصيات أخرى فانها انما ورد ذكرها ، أو اقحامها الى صلب القصيدة ، نظراً لعلاقتها بهذه الشخصية المركزية . ان الاشخاص والاحداث كافة تتمحور حول مركز واحد ، حول نقطة المحرق ، أو بؤرة الحبكة : الشاعر . وفي ذلك تبطين للفردية في مواجهتها للمجتمع والواقع برمته . ففي اللامية يتبدى بجلاء نفور الشاعر من الآخرين هذا النفور الناجم عن حس الاستلاب الذي يمارسه المجتمع على الفرد ، مما يحيل الفرد الى ذاته دوماً . ولقد قرر التحليل النفسي المعاصر أنه كلما ازدادت الانا عشقاً لذاتها كلما قلت أمامها فرص التواصل مع الآخرين واغداق الحب عليهم . وعلى هذا فان كل نفور تبديه الانا ازاء الانت ان هو إلا ضرب من الانهماك في عشق الذات . بيد أن عشق الذات هذا لايمكن الا ان تكون له عوامل تفعل في بنية المجتمع . وعلى ذلك يمكننا أن نعكس القانون السابق لنقول بأنه كلما ازداد المجتمع رفضاً للأنا كلما تشبثت هذه الأنا بذاتها وكلما ازدادت تمركزاً حول نفسها . وفي مثل هذه الحال يتفاقم التضاد بين الفرد والمجتمع . وبذلك نواجه رفضاً مزدوجاً : رفض المجتمع لانسانية الفرد ، أي استلابه وتغريبه ، ورفض الفرد للمجتمع بالمقابل . ومع ان ثمة سبباً اجتماعياً لنفور الشنفرى وانسحابه الى المنأى ، كرد فعل على أسبقية الرفض المجتمعي للفرد ، تماماً كما انسحب الرومانسيون الى الطبيعة بسبب عدم التكيف مع الواقع الاجتماعي ، غير ان هذا لايعفيه ، كما لايعفي الرومانسيين ، من النزعة الذاتية ، رغم وعينا التام بأن هذه النزعة جاءت وليدة ظروف المعاش .

وربما كان طرفة ــ على عكس الشنفرى الرافض للجماعة ــ يعاني من رفض الجماعة .

له (المعلقة ، البيت ٧٨) أكثر مما يبدي من الاستعداد لرفض الجماعة والانسحاب . والانسان (سيما في المجتمع القبلي القائم على علاقات ضيقة) ينهدم من الداخل اذا لم تتقبله الجماعة ، اذا لم يدخل في حلقة (ومن هنا نلحظ ظاهرة « الشلة » لدى المراهقين) . ولذا نراه يجهد نفسه في المعلقة ليثبت كونه نافعاً للعشيرة أو الحي ، مبيناً الخصائص التي يتميز بها ، وكلها ذات جدوى للجماعة (البيتان ٤٤ ، ٧٣) ، ولا يمكن ان يكون الغرض اللاشعوري ، وربما الشعوري ، لهذا الاجهاد الا اقناع الجماعة بقبوله عضواً فيها ، وهو ينم عن انتفاخ عنتري حين يصف نفسه بأنه « الخشاش » كما يتبدى هذا التضخم في المعلقة بوضوح (٤١ ، ٨٢) والغرض من هذا كله هو التعويض عن « افراده » من جهة ، واقناع الجماعة بأهمية شأنه لتعود فتتبناه من جديد ، الأمر الذي يذكرنا بأبي فراس « سيذكرني قومي اذا جد جدهم » .

وكذلك يجهد عنترة نفسه ليقبل عضواً في الجماعة . وكما صرح في المعلقة (البيت ٧٠) ، فان ما أبرأ سقم نفسه هو قبوله والاذعان له . انه يعاني من عقدة الدونية ، ولعل هذه العقدة هي التي فجرت طاقاته الفنية والحربية من جهة ، ونزعاته النرجسية من جهة ثانية ، وذلك بأن عبر النفس الى نقيضه عبوراً قافزاً . لاريب في ان هنالك صلة بين تضخم ذاته وبين حس الدونية الذي لازمه عهداً طويلاً ، والذي رسخه فيه نظام التسرب القاضي بأن يرفض الأب ابناء امائه . ولعل هذا الحس هو الذي ولد في نفسه ضرورة التعويض من خلال تفريغ شهوة الاقتدار على خوض غمار الحرب ، ذلك الاقتدار الذي ، ان أثبت امتلاكه ، فلسوف يثبت بالتالي كونه نافعاً للجماعة وللأب ، فيقوم هذا الأخير بتبنيه ، اوبقبول واعلان ابوته له . وربما كان عنترة يتحدث في المعلقة عن هذه الشهوة كما تحققت ، وربما كان يتحدث عنها كما يمكن لها ان تحدث ، ويحمل هذا الظن في مطاويه فكرة فحواها ان عنترة ربما لم يكن قد خاض كل هذه التجارب الفروسية بل هو عاش بعضها واختلق بعضها الآخر لتغطية مركب النقص والتعويض عن عدم قبول الجماعة له ، غير ان رفض الجماعة للفرد قد يدفع به الى التسامي بحيث تنفجر الأزمة أعماقه وطاقاته فيغدو بطلاً حقاً . زد على ذلك الاجمال للفرد في المجتمع البدائي ليسمح فيه أن يكذب او يزيف الوقائع ، لأن ذلك المجتمع – على نقيض المجتمعات المعاصرة التي يعاني افرادها من الرقمية – يحفظ جيداً مصنفات (Files) أفراده .

وفيما يتعلق بنرجسية عنترة (ونحن نأخذه هنا كمثال لشاعر الجاهلي) فان عدة عوامل اجتماعية تلعب فيها دوراً كبيراً :

اولاً – الوضع الاجتماعي القائم (سيما علاقات الغزو والقبلية) الذي ينمي الفردية بشكل غريب .

ثانياً – رفض الأب له ، مما يولد كراهية الأب ويحول دون تقمص شخصيته كتجسيد لمبدأ الواقع ولمثل المجتمع . الأمر الذي يجعلنا نرتاب بوجود عقدة اوديب .

ثالثاً – القمع الذي يمارسه المجتمع على الليبيدو المتموضع (الذي يستهدف موضوعاً) ، الأمر الذي يحمله على النكوص ليتموضع على الذات ، والذي يلعب دوراً ما في الحؤول دون تصفية عقدة اوديب .

من مقررات علم النفس ان استمرار النرجسية دليل قاطع على عدم تصفية عقدة اوديب، وذلك لأن النرجسية ترسخ التثبتات (fixations) الجنسية على الأم، ولأن رسوخ عقدة اوديب يعني استمرار النرجسية التي كانت تلعب دوراً في تلك التثبتات . حقاً أن الشاعر العربي يبدي الكثير من النرجسية في الفخر ، ولعل هذا ناجم عن ظروف البيئة أكثر مما هو ناجم عن الطبيعة الجنسية للانا . بيد أن عنترة تبلغ به النرجسية مدى فائقاً ، مما جعل الناس يضربون به المثل في « المنفخة » . ولكننا نجد في الموقف النابذ الذي وقفه والده منه ، محاولة لاستلاب ذاته ونفيها ، الامر الذي اقتضاه أن يرد بتوكيد الذات توكيداً متطرفاً .

ولعل هذا مما يحملنا على الوقوف موقف المتردد من عقدة اوديب هذه . ان التطرف في الهجوم يقتضي التطرف في الدفاع . كما أن هذه النرجسية المأزومة لا تعيقه عن توجيه الليبيدو شطر موضوع (عبلة) . ولهذا توهمنا المعلقة بأنه يضخم ذاته (بل وربما يحارب) ابتغاء جذب الموضوع الجنسي . ومع أن هذا يحمل الكثير من الحقيقة ، فان المعلقة هي في جوهرها محاولة للتصالح مع الأب ، قبل كل شيء ، فضلاً عن كونها سجلاً لاعمال الفارس وتجلياً لفرديته . ونحن نرى في رغبة التصالح مع الاب هذه ، محاولة جادة لتصفية عقدة اوديب ، هذا اذا كنا قد آمنا بوجود هذه العقدة لديه .

رابعاً – عروة بن الورد (ظاهرة الصعلكة) :

أمام هذا التغريب الذي تمارسه الحياة على الفرد ، لايسع الانسان الا أن يبادر

الى السلاح ، وهكذا ولدت ظاهرة الصعلكة . ولقد قدم عروة بن الورد – ونحن نتناوله كصعلوك نموذجي – في شعره ما يشبه ما ندعوه اليوم بالموقف الثوري ، صحيح أن هذا الموقف ، بوصفه تنظيراً ثورياً ، يعد سطحياً اذا ما نظرنا اليه بعين القرن العشرين، الذي يملك نظريات اجتماعية موغلة في الارتقاء ، الا أنه مع ذلك لايقل عن كونه ارتعاشات ادراكية لتستشعر – إن لم نقل تتذهن – البنية التركيبية للمجتمع . ولكن كونه استشعاراً لايسلبه حقه في أن يعد موضعة حقيقية وسليمة للمجتمع . والذي يزيد في أهميته أن قائله يمارس التخطي على أنه سلب واستبقاء في آن معاً ، تماماً كما تمارسه كل نظرية ثورية . ولنستمع :

دعيني للغنى أسعى فاني رأيت الناس شرهم الفقير
وابعدهم وأهونهم عليهم وان أمسى له حسب وخير

نجد في هذه الشاعرية البدائية موضعة لواقع الاجتماعي ، وادراكاً صريحاً للضاع قل أن نلقى له نظيراً في شعر غيره . ففي حين يستوعب البيت الاول قطبي التناقض الاجتماعيين ، فانه في الوقت نفسه يطرح الشاعر كبحث عن وعي الذات المغرّب . أما لفظة « ابعدهم » فهي مدخرة تكثر هذا الوعي نفسه ، ولكنها في الوقت ذاته ، وعبر موضعتها للمعاش والعلاقات الاجتماعية بما فيها من استلاب ، فانها تطرح التجاوز والتعالي لأن في ادراك السلب ادراك للايجاب . أما « الهوان » ، فما من شيء اوقع منه في نفس البدوي . انه البديل الجاهلي لما ندعوه اليوم بالضياع أو الاغتراب . وتحتقب لفظة « أهونهم » غزير المعنى عند العرب . وبوسعنا أن نفهمها اليوم على النحو التالي : لئن كان الفقير في الناس « أهونهم » ، فهو اذن الكائن المنشيء والمغرب معاً ، لا الكائن النوعي الحامل جوهرة في ذاته : الانسان .

ومن طبيعة البدو – وهي طبيعة شاعرية قبل كل شيء – أن يعبروا عن أعمق افكارهم بألفاظ ومصطلحات ذات مضامين اخلاقية ، لا فلسفية . انه فهم نفساني او وجداني للروح ، أعني فهماً مشاعرياً او انفعالياً ، اكثر منه عقلانياً .

ويلقى ذو الغنى وله جلال يكاد فؤاد صاحبه يطير

لكم هو – على بساطته وشعبيته – مكتنز ومخصب هذا الشطر الثاني من البيت . ان ينطوي – وبرشاقة – على كل ما قدمه شكسبير في « تيمون الاثيني » حول المال

وسلطانه . كل الذي أراد ان يقوله شكسبير فحواه ان المال يعني القدرة ، ولكنه يطرح ذلك باسلوب شاعري وفجائعي منقطع القرين . ومع ذلك فان عروة (الذي يظل مقصراً كثيراً عن شكسبير من حيث الشاعرية) قد قال في نصف بيت ، وبتقنية لا مباشرة وتشبه الترميز الى حد بعيد ، ما قاله شكسبير في صفحة . اما اللغة العربية المفرقة في الرشاقة والايجاز فقد افصحت عن ذلك بلفظة واحدة ، حين جاءت كلمة « الملك » مرادفة تماماً لكلمة « الاستطاعة » او « القدرة » . وكيف لا توجز اللغة العربية في التعبير عن سلطان المال ، وهي اللغة التي تطورت ضمن اطار علاقات تجارية موغلة في التاريخ .

والذي يقوله الشطر الثاني من هذا البيت ، هو أن الغنى يكاد يفعل المعجزات ، إذ طيران الفؤاد كناية عن هـذا المعنى . ولن يفوتنا أن الشطر الاول يلوح من بعيد بمعنى عميق ، وهو أن « جلال ذي الغنى » ليس صفة جوهرية له ، بل مضافة اليه ، انها اقحام من الخارج . ومما يوحي بهذا هو لفظة « يلفى » ، التي تعني أن الآخرين يلفونه هكذا . وفي ورودها بحالة المبني للمجهول ، وفي تصدرها للبيت زيادة في الاقحام ونفي للأصالة .

وردت في أحد أبياته لفظة « شركة »، ونحن ، وان كنا لانستطيع أن نحملها أكثر مما تطيق ، فاننا لايسعنا أن نرى فيها أقل من نزوع نحو أخلاق اشتراكيـة ، أو نحو حالة انسانية نبيلة ، دون أن يغيب عن بالنا أن الشاعر ربما لم يقصد بها أكثر من التعبير عن كرمه وغيريته ، في حين يدمغ خصمه بالبخل والأنانية . ولكن سيرة الشاعر تفيدنا بأنه كان يجمع المرضى والشيوخ والضعاف ويبني لهم الأكواخ ويوزع عليهم غنائمه . وفي هذا كله مناقبية لاتطمح أية حركة انسانية الى تحقيق ماهو أبعد منها . وإذ يقول :« أقسم جسمي في جسوم كثيرة » ، فانه انما يبلغ المثل الأعلى في التنازل عن الذات وفي النزعة الانسانية . ولهذا أجدني أجنح نحو النظر الى عروة على أنه أرقى النماذج العليا في الثقافة العربية على الأقل .

وفي رائيته المشهورة نراه يقدم تنظيراً شاعرياً ،أو لنقل صورة نموذجية للصعلوك المثالي ، وذلك بعد أن يقدم صورة للصعلوك الخنوع ، وبهذا يحاول أن يجذر الصعلكة تجذيراً إنسانياً ، وهو يرى انحطاط الصعلكة حيث توافرت خصلتان: التطفل على الآخرين، وقلة التماس الصعلوك للزاد الا لشخصه . وفي هذا شجب للأنانيـة والأثرة ، وتسفيه للتقاعس عن النشاط الصعلوكي قبل كل شيء. وعروة في هذا أشبه بمن ندعوه اليوم بالمحرض

الثوري . وأما الصعلوك المثالي فهو من لايأمنه أعداؤه حتى وان بعدوا عنـــه . انه من يبحث عن وعي الذات الضائع ، من يبحث عن هويته في ممارسة الفعل المحرك للحياة ،

فذلـك إن يلـق المنية يلقهـــا حميداً ، وان يستغن يوماً ، فأجدر

ويتردد معنى هذا البيت كثيراً في شعر عروة ، كقوله :

فسر في بلاد الله والتمس الغنى تعش ذا يسار ، أو تموت فتعذرا

وكقوله :

ومن يك مثلي ذا عيال ومقتراً من المال يطرح نفسه كل مطرح
ليبلغ عذراً أو يصيب رغيبـــة ومبلغ نفس عذرها مثل منجح

واذا كان الفقر هو الذي يرغمه على ان « يطرح نفسه كل مطرح » ، فانه لايفعل ذلك حباً بهذا الاطراح ، بل سعياً وراء الاستقرار :

تقـــول سليمى لو أقمت لسرنا ولم تـــدر أني للمقـــام أطوف

إنه لايقاتل حباً بالقتال ، بل من أجل بلوغ السكينة ، وهنا تكمن مأساوية عروة فهو يؤثر الموت على حياة الفقر ، ويجد في حالته المعيشية المتردية عذراً لنفسه في ممارسة « الطواف » : « وهل يلحى على بغية مثلي » . ففي وعيه يكمن شعور بالسحق يتذوب في كل خلية من خلاياه ، فيتحسس تراجيدية المعاش ، ويتمثل القهر الذي يمارسه عليـــه الواقع ، وكل هذا تختزنه لفظة « مثلي » ذات المدلولات الواسعة . ولعل هذا الاحساس بالقهر هو الذي خلق في نفسه شعوراً فحواه ان الحيـــاة قاهرة للآخرين ، ولذا فانهم حقيقون بالعطف والعون ، وبذلك غدا هذا الشعور أساس تواصل الأنا مع الأنت ، بل اساس نمط جديد من العلاقة الاجتماعية ذات الماهية الانسانية .

وبالرغم من أخلاقيته الانسانية ، او الاشتراكية ، كما يرغب بعض الناس ، فان أزمته الأساسية هي أزمة الملكية الخاصة . ان المجتمع البـــداني لايسمح للفرد ، رغم كل منازعه النبيلة ، أن يعبر الى ما وراء طموح التملك :

إذا المرء لم يبعث سواماً ولم يرح عليه ، ولم تعطف عليه أقاربه
فللموت خير للفتى من حياته فقيراً ، ومن مولى تدب عقاربه

اذا غضضنا الطرف عن مسألة عطف الاقارب » ، او قبول الجماعة للفرد ، الذي سبق أن بحثناه ، فاننا نلحظ هنا المثل الأعلى للمجتمع غير الاشتراكي ، الذي يواجهك في الشطر الاول من البيت الاول واذا ماتذكرنا لفظه « شركة » ، أصبح في ميسورنا الذهاب الى أنه بذلك تكتسب الاخلاق ، ضمن اطار العلاقات الاجتماعية القائمة ، ضدية عجيبة تكبل الوعي وتمنعه من طرح ذاته كتجاوز كامل وتخط تام لما هو قائم ، وتحيله، بقدر او بآخر ، الى نظام الملكية الخاصة الذي اصبح ، في سياق المشروع التاريخي ، طبيعة ثانية للانسان ، وصدأ يغلف الروح ويغلغل في خلاياها . ففي حين يحاول الحس الانساني لدى عروة أن يمارس الحت والتعرية على هـذا الصدأ ، فان تنقلاتـه ما تبرح محقونة في الروح بحيث يعجز الحس الانساني عن أن يجزمها الى غـير رجعة (ولعلني أضع أصبعي الآن على واحـدة من ازمات الثورة المعاصرة) . أن عروة لم يملك أن يدرك أن بنيته النفسية المكدومة، بل قل الممزقة، هي نتاج سواد نظام الملكية الخاصة، وانه من اجل تجاوز سموم الذات كان ينبغي تجاوز نظام الملكية الخاصة . حقاً ان الوعي البدائي الذي يتسم بالحسية اكثر مما يتسم بالتجريد ، مما يعيقه عن النفـاذ عبر ظواهر الاشياء الى جواهرها ، لن يتيح للفرد ان يدرك جوهر العلاقات الاجتماعية ، مما يجعل من السخف مطالبة عروة بادراك السلب في صميم النظام ، ولكن هذا لا يلغي القول بأن الواقع يصنع الوعي ، وبالتالي يقف فاصلاً شاهقاً أمام العقل ، بحيث يعوقه عن ادراك الماهيات . ورغم كل هذه الاعاقة وثقلها، كان عروة واحداً من الفطر الفائقة التي تتجاوز عصرها وتعلو عليه ، بل اول عربي يدرك التناقض الطبقي في المجتمع، ويوضح صراع الطبقات ، ولكن موضعة شاعرية لا فكرة تحليلية .

صحيح أن ادراك التعارض بـين الفقراء والاغنيـاء لا يخرج المـرء من دائرة العلاقات الرأسمالية الا اذا قفز الى برهة نبذ الملكية الخاصة، غير أن من الصحيح كذلك ان الاشتراكية العربية، التي بلغت ذروتها في الحركة القرمطية، ما كان لها أن تبدأ الا على هذا النحو الذي بدأه عروة ، والذي دفعه الى الامام ، بعد عروة بقليل ، رجل آخر كان يمارس الصعلكة قبل أن يعتنق الاسلام ، وهو أبو ذر الغفاري . وعنـد نقطة الغفاري هذا تتمفصل الصعلكة الجاهلية مع التيار اليساري في التاريخ الاسلامي ذي المنازع الاشتراكية ، خلال العهود الاسلامية اللاحقة . ولعل التحليل المتأني قد يثبت ان الغفاري انما اكتسب ميوله الاشتراكية من عهده الصعلوكي ، ولئن صح هذا الزعم ، فان الصعلكة تغدو أسـاً لكافة حركات التحرر في تاريخنا الاسلامي الوسيط ، فضلاً عن كونها ارهاصاً

بالاسلام نفسه (ونحن نترك للمؤرخين دحض أو اثبات هذه الفرضية) وقد ، أراني ، أمام ظاهرة الصعلكة ، راغباً في الذهاب من جديد الى أنه على فهم الجاهلية يتوقف الكثير .

ومما يلفت الانتباه في شعر عروة أنه يبلور مضامينه داخل أطر لغوية مبسطة ، إذا ماقورنت بلغة سواه من الشعراء الجاهليين . ففي حين ينحو الشاعر الجاهلي بعامة نحو استعمال مفردات مما يسميه اللغويون الغربيون بالمعجم السلبي (Passive) ، فان عروة يجنح الى مفردات المعجم الايجابي (Active) ، معجم اللغة اليومية ، أو اللغة المبسطة ، في كثير من الاحيان . ربما كان ذلك لأنه أقل ثقافة من سواه (رغم نفاذ عقله ، كما يصفه في أحد أبياته ، ورغم تسفيه للخزعبلات في خيبر) ، اذ حرمه الانهماك في السعي وراء الرزق، وكونه طريداً مشرداً ، من ملازمة مجالس الفصحاء . وهذا المذهب أرجح عندي من القول بأنه تعمد بساطة اللغة لأنه يخاطب طبقة تحتانية من الناس ، طبقة المنبوذين والمعوزين الذين لا يهمهم مسألة الفصاحة ، وان كان هذا القول يحمل جزءاً من الحقيقة ، ولن يفوتنا – رغم ادراكنا لحقيقة لغته – التوكيد على انها لغة جاهلية قبل كل شيء ورغم كل شيء .

خامساً – الطبيعة :

لئن كان الانسان طيلة تاريخه يمارس نفي الطبيعة (الطبيعة الخارجية وطبيعته ذاتها) عبر التأثير عليها من خلال العمل والنشاط الاجتماعي ابتغاء الانعتاق من ربقتها واخضاعها له ، بدلاً من خضوعه لها ، وهذه هي الحضارة، فان البدائية هي تقديم الولاء وكافة ضروب الطاعة للطبيعة والانضواء تحت لوائها . وهكذا كانت آلهة العصور الاولى تعبيرات مرمزة لقوى الطبيعة (أدونيس رمز قوة الاخصاب في الطبيعة) . غير أننا نعدم في الشعر الجاهلي (المتحدر الينا) النصوص الدالة على موقف الجاهليين من الطبيعة كمجموعة قوى تستحق العبادة . وازاء هذه الظاهرة لا نملك الا أن نقف موقف المرتاب من أن يداً معينة قد امتدت الى تلك النصوص وعفت عليها . ولا يصح زعمنا هذا الا بعد التحقق ، عبر التنقيب التحليلي الطويل ، عن أن مثل هذه النصوص قد وجدت ذات يوم .

وقد يمكن أن نستقرىء ولاء الجاهلي للطبيعة من ظاهرة جد بادية للعيان في الشعر الجاهلي ، وهي أن موجودات العالم الخارجي حاضرة دوماً ، وبكامل ثقلها ، في روح الشاعر ، الأمر الذي يستدعي بدوره التعامل مع هـذا الخارج تعاملاً حسياً مباشراً ، ويؤدي الى تقديم صورة تجسيمية تجعلك تشم الاشياء الموضوعية وتسمعها وتراها وتلمسها . ولما كان الشاعر الجاهلي مؤطراً بالموضوعات بحيث يعسر فصله عنها ، مما يوحي بتلاشيه وانطفائه في الواقع ، لا بتعاليه فوقه (وينطفىء هذا الواقع في الشاعر بالمقابل ليعاود الظهور على شكل وقائع بعد أن يمر بذات الشاعر) ، فان العلاقة بين صوره من جهة ، وبين مشاعره من جهة أخرى ، ليست علاقة تضايف والحـاق ، بل هي علاقة وحدوية صميمية تعكس توحد الانسان بالطبيعة ، كما تعكس تمثل هذه الطبيعة للانسان ، ولذا كانت أسانيدها مجذرة في قيعان الروح ، وفي القعر الصخري لارضية الواقع ، على السواء . ومن هنا جاءت النزعة الحسية الى الشعر الجاهلي ، فلا مجال أبداً لفصل التركيبة العقلية (الصورة) عن الاستجابة (الانفعال) لهذه التركيبة . ورغم كل هذا ، وبسببه أيضاً ، تبقى الطبيعة تعييناً مكانياً أو كيانياً (حيوانات) ، لا تجريداً ، كما هو الحال في الشعر الرومانسي . فالجاهلي يحيا في فجر الوجدان ، لا في ظهيرته ، مما يقذف به الى نقطة اللاتمايز عن ظواهر الطبيعة وموجوداتها . فحين يشبه الشاعر حنينه الى حبيبته الراحلة (مثلاً ، البيت ١٥ من معلقة عمرو بن كلثوم) بوجد احدى اناث الحيوان على ولدها الذي أضلته ، انما يدلل على أنه يتشرب نفسانية الحيوان الواجـد وينفعل بها ، فيتآخى معه بالضرورة ، لان كل مـا نفهمه وننفعل به ونعطف عليه يغدو جزءاً من ذاتيتنا . وحين يرى امرؤ القيس في الذئب نداً له (المعلقة ، البيت ٥١ والذي يليه) فانه يصر على هذا اللاتمايز ، وان كان من حيث القوة لا من حيث الوعي . وبالمناسبة ، لقد ورث جرير هذه الصورة عن امرىء القيس ، وربما كان هذا الاخير قد ورثها عن شاعر آخر لم تصلنا أخباره .

إذن ، من مظاهر تمثل الجاهلي لبيئته الطبيعية مايبديه من عطف على الحيوان واهتمام به ؛ فالحيوان يداوم على الظهور كواحد من ابطال القصيدة الجاهلية ، الى حد يجعل معلقة لبيد أشبه بحكاية عن الحيوان . ولكنه في الغالب الأعم بطل ثانوي يتمحور حول الشخصية المركزية (الشاعر) . ومع ذلك فان عناصر شخصيته تدخل كثيراً أو قليلاً في بنية الشخصية الحيوانية . وإذا ماحاولنا البحث عن علة لهـذا النزوع نحو تشخيص (Gharacteri z ation) الحيوان في القصيدة الجاهلية ، فإننا قد نجد ضالتنا

في الحقيقة الرامية الى ان الانسان الجاهلي مدلوق في الطبيعة ، بل هو حيوان يمارس مشروع تأنسه ، او كائن يحتوي على نسبة عالية من الحيوانية ولعلنا تلك ان نجد سبباً آخر في شروط الانتاج الرعوي ، ذلك الانتاج الذي لم يكن قد تجاوز مرحلة الصيد تجاوزاً تاماً بعد ، مما يهبنا حق الظن بأن الشعر الجاهلي كان يحتوي على نصوص تعكس ظاهرة الطوطمية عند الجاهليين . ولعل هذا مايهيب بنقاد الأدب الجاهلي ان يتجشموا مشقة البحث عنها .

وفي التآخي بين الانسان والحيوان ، هذا التآخي المتبدي للعيان ليكفينا مؤونة التمحيص ، يتيسر لنا ان نعثر بسهولة على آثار النظرية الافلاطونية المحدثة الذاهبة الى أن ثمة إخاء بين كافة الكائنات الحية في الطبيعة . ولعل هذه النظرية موروث بدائي استقر في الفلسفة ، ولم يختف تماماً عبر تقدم الحضارة . وهو يجد استمراريته اليوم . وبشكل رسوبي فقط ، في جمعيات الرفق بالحيوان ، وفي تواجد القطط والكلاب في الكثير من البيوت .

عبر عملية الانتاج تتأنس الطبيعة ، ولكنها أنسنة تخدم الحقيقة الحيوية اولاً ، وهذا مما يبقي لونها المادي صارخاً ، وذلك لما تحتويه من نفعية ، وعبر عملية الفن — النشاط اللانفعي — ترتقي أنسنة الطبيعة الى مرتبة روحانية خالصة الى حد ما ولامية العرب خير مثال على ذلك . ففي حين ترفع الذئاب الى المستوى الانساني المحض، نجدها ترفع الاراوي الى مرتبة روحانية مشوبة بالدافع الجنسي ، ولكنه دافع مقهور يأخذ لوناً انسانياً مصعداً يتبدى في الالفة بين الشاعر والاراوي ، وهي الفة يفرضها القمع اللاحق بالشنفرى وبالأراوي معاً :

تروم الأراوي الصحم حولي كأنها	عذارى عليهن الملاء المذيل
ويركدن بالآصال حولي كأنني	من العصم أدفى ينتحي الكيح أعقل

ففي تشبيهه للأراوي بالعذارى إنما يخرج شعوره بالقهر الجنسي ، وبالحاجة الى العذارى ، إخراجاً لالبس فيه . وفي البيت الثاني يتبدى بجلاء ذلك التوحد مع الحيوان وخاصة في لفظة « أدفى » (الطويل القرون) التي وصف نفسه بها .

و « القطا الكدر » — كالاراوي والذئاب على السواء — شخصيات ذات لون مسرحي أو روائي نستطيع أن نتقرى فيه بعض مخزونات الشاعر النفسية . ففي قوله

« أحناؤها [أو أحشاؤها ، على حد رواية المبرّد] تتصلصل » اسقاط واضح ، فأحشاؤه هو هي التي تتصلصل . وأياً ما كان الشأن ، فإن في هذا تصريحاً عن الاحساس بالمعنى التراجيدي للحياة .

أما الذئاب فهي التقنية المسرحية أو التشخيصية التي استطاع الشاعر من خلالها ان يضفي الكونية ، وبالتالي الغيرية ، على معطيات وجدانية ، أو لنقل على مشاعره واحباطاته الفرزية والاجتماعية ؛ ووفقاً لهذا النهج تمكن من صرف هذه المشاعر عن التمركز حول ذاته . ولذا كانت هذه الذئاب تحمل ارتعاشات عاطفية ، بل هي بحدذاتها ارتعاشات عاطفية . هنا ينسحب الفردي على الكلي ويحل فيه . لأن الذئاب تجسيمات كيانية لكونية العاطفة وشموليتها ، وكذلك لغيريتها أيضاً ، إذ هي ، أي العاطفة ، حين تتجه شطر الذئاب انما تتجه شطر التموضع . وهنا ، في التشخيص والطابع الحدثي للقصيدة الجاهلية . نجد النقطة التي تتمفصل عندها هذه القصيدة مع القصيدة الحديثة . فلئن كانت هذه الأخيرة (ونجد في « الأرض اليباب » مثالها النموذجي) مجموعة لحظات حديثة وحوارية يطغى عليها التشخيص ، فإن الشاعر الجاهلي قد سبق اليوت بأربعة عشر قرناً من حيث هذه التقنية . ولكننا مضطرون الآن الى ابانة الفرق بين القصيدتين . انه يكمن في الرمز والتنامي الداخلي للقصيدة ، الأمر الذي لايتمتع به الشعر الجاهلي .

يحاول الشنفري في اللامية أن يؤنسن اللا إنساني ، عبر خلع الذات على الموضوع . فالذئاب شخصيات (قل : ملحمية ، إن شئت) تعكس ذاتية معينة هي ذاتية الشاعر الذي يسقط أحاسيسه ونزعاته الشخصية (ومن بينها الاحساس بمأساوية الحياة ، وبالتالي اضفاء الضمير التراجيدي التعيس على الكون وموضوعاته) على هؤلاء الابطال الراضخين للقهر :

فاغضى وأغضت ، واتسى واتّست به مراميل عزاها وعزته مرمل

فبالرغم من أنه قضى الشطر الأعظم من اللامية لاظهار تمرده على القمع ، فانه قد أبدى الآن انهزامه بجلاء ، مما يوحي بأن كل الذي فعله قبل ذلك ليس اكثر من مكابرة . لقد اعترف بانسحاقه . فلئن عرفنا أن فاعل « أغضى » هو ذئب يمثل شخصية الشاعر ، عرفنا كذلك ان إغضاء الذئاب مسحوب عليها من إغضائه . أما عبارة « اتست به » ، فقد تعني أنه هو الذي اتسى بها أولاً ، اتسى بجوعها ، مما جعله يتصورها على أنها تتسي به ؛ الأمر الذي يخالف كل نزعة منطقية ، ولا يقبل التفسير الا كاضفاء . وفي التطابقات

التي يطرحها البيت (أغضى وأغضت .. ائسى واتست .. عزاها وعزته .. مراميل ومرمل) توحد داخلي مطلق بين الشاعر وبين هذه الذئاب .

لو اتيح لاليوت أن يدرس لامية العرب لصادف في ذئاب الشنفري خير مثال على نظريته في البديل الموضوعي وهو محق في ذلك ، لأن الذئاب تقدم سلسلة من الوقائع تصلح وعاءً يحتوي العاطفة ، كما تصرف الشنفري عن التمركز حول ذاته ، سيما بعد ما أسهب في التحدث عنها بأسلوب مباشر . ونحن لانزعم أن الشنفري قد اختار الذئاب لطرحها كبديل موضوعي لعاطفته ، بل هو قصد في شعوره أن يتحدث عن ذئاب هي كائنات موضوعية واقعية ، ولكن تآخيه مع هذه الكائنات المقموعة ، ولنقل اورفيته ذات النمط العربي الذي بيناه ، هو الذي يحيلها الى استفراغات لاشعورية تعكس عاطفة الشاعر وتجسدها ، وتحولها بالتالي الى بديل موضوعي . وهنا نجد أرقى وانصع تجل لشعور الشاعر بمأساوية الحياة . وازاء مسألة هذا الشعور المأساوي ، أجدني مضطراً الى الاشارة الى مسألة جد هامة في النقد القائم على علم النفس : اخشى ان اكون انا هو الذي يسقط ، ودون وعي ، ذلك الحس التراجيدي على الشاعر وذئابه . فكل نظرة هي اعتراف ، كما يقول كارل يونغ .

وأيا ما كان الشأن ، لنا ان نرى في هذا العنصر من القصيدة شيئاً اكثر من بديل موضوعي لعواطف الشاعر . ان الشنفري إذ يفرغ ذاته على الطبيعة ، او على الذئاب والحيوانات الاخرى ، انما يحاول انسنتها من خلال اظهار العلاقة بين ماتعانيه من انهزام امام الواقع وبين الانهزام الذي يعانيه الشاعر . ومن هنا كان التآخي بين حيواناتها . واليك صورة حية وناقرة لهذه الحيوانات لتتبين اي سحق تعانيه في وعي الشاعر :

مهرتة فوه ، كأن شدوقها شقوق العصي كالحات وبسل

ها هو اذن ينوح ويندب حال الطبيعة ، وفي هذا نحس بوجه الشبه بينه وبين اورفيوس . حقاً ان موقف الشاعر من الذئاب هو موقف غيري يتجلى في احلال عاطفة الآخرين محل عاطفته ، ولكنه ليس مجرد خلع الذات على الموضوع ، بل هو كذلك خلع تجريدات الموضوع على الذات عبر تحسسه من داخله ، اي عبر استشعار معاناته ، إذ الحيوانات في البيئة الصحراوية مقهورة فعلا . ولكن هذا الاحلال (احلال تجريدات الموضوع على الذات) فيه استقطاب لعواطف الشاعر حول الطبيعة وموجوداتها ، الامر الذي يحيل الى الاورفية تماماً بقدر ما يحيل الى البديل الموضوعي .

وهكذا نرى ان التضاد بين الطبيعة والروح يخضع للازاحة ، في وعي الشاعر ، اي ان نفي الطبيعة هو الذي ينفى ، لأن الطبيعة ، وكائناتها الحية ، مقموعة كالشاعر نفسه . وهذا هو اول وأهم استخلاص يسعنا اقتطافه من مطالعة لامية العرب . غير ان هذا التضاد مايلبث ان يعاود ظهوره ليدفع بقواه شطر ماهو قامع في الطبيعة ، لاشطر ماهو مقموع ، الشيء الذي يعبر عن نفسه بصوت صارخ في معلقة عبيد بن الأبرص ، سيا في قوله :

أرض توارثها الجدوب فكل من حلها مسلوب

ليتني لاأعد انطباعياً (مع ان الانطباعية ليست شراً كلها ، بل هي شيء ضروري لتذوق العمل الأدبي ضمن اطار الموضوعية . فالانسان حس قبل كل شيء ، وهو إذ يتذوق الشعر انما يتذوق انفعالات لامعادلات رياضية) ، ولا متحازاً الى الثقافة العربية ، إذ اعلن ان نمر بليك لايعدو كونه شيئاً جد متواضع إزاء ذئب الشنفرى . وربما حق هذا القول على افاعي كولردج وقادوسه ، وعلى حوت ملفل ودب فوكنر . وربما لانجد مايضاهيه الا عندليب كيتس وقبرة شلي ، بل مما لايطاولانه حقاً . ولسوف اقدم سبباً احسبه هاماً ، لتفوق ذئب الشنفرى على جملة هذه الحيوانات الغربية النتاج .

يقف بليك من نمره موقفاً خارجياً اكثر منه داخلياً « ويتعامل معه كموضوع علينا ان نعتبر به ونتعظ ، وان نستشف القوة الفائقة التي صنعته ، والتي تكمن خلفه بالتالي :

أية يد أو مقلة خالدة
استطاعت أن تصوغ تناسقك المخيف ؟ »

ومع ان هذا الموقف فيه الكثير من التأمل الشاعري ، الا انه محمل بالكثير من العقلانية التأملية المتخلفة ، مما يفضي بنا الى القول بأن مثل هذا الموقف بدائي الى حد بعيد ، لانه يعكس خشية البدائيين من الطبيعة ، ويصل عبر هذه الخشية الى تنصيب قوة لاطبيعية فوق الطبيعة .

وأياً ما كان الشأن ، فان بليك يظل خارج النمر الذي يقدمه لنا كصورة يتأثر بها ولا يؤثر فيها ، أي لايلونها بلونه النفساني ، بل تلونه هي فقط . وكذلك هو شأن قادوس كولردج الذي يجسد لحظة المجني عليه في فكرة الجريمة . أما الافاعي فهي رمز الشر في

الطبيعة . صحيح أن كولردج حين يبارك الافاعي يدخلها الى ذاته ، بعض الادخال ، ولكنه مع ذلك لايتوحد بها ، بل يقيم معها صلة ارتباط فحسب . وبهذا يغدو كولردج أقل رومانسية من الشنفرى .

أما دب فوكنر الذي يرمز للغابات المتراجعة امام فؤوس الحضارة ، تلك الغابات التي يحزن الكاتب انقراضها ، هذا الدب هو ثنائي الحال . انه يرمز الى موضوع (غابات) من جهة ، كما تنعكس عليه انفعالات الشاعر من جهة ثانية . ولذا فانه يحمل الكثير من الموضوعية ، او لنقل انه بديل لموضوع تنصب عليه عاطفة الشاعر ، أي هو رمز وليس بديلاً موضوعياً . أما الشنفرى فيختفي تماماً خلف ذئبه (والأهم من ذلك أنه لايدري بهذا الاختفاء ، الأمر الذي جعل الموقف تلقائياً وعفوياً . وهذه العفوية البدائية هي سر التفوق . فانعدام الاصطناع يعني انعدام زيف العاطفة . ولهذا كان أكثر رومانسية من فيلسوف الرومانسية التي تمجد البدائية فيما تمجد) وبذلك يقوم بين الشاعر والذئب تطابق لايحققه حتى كيتس مع عندليبه ، الذي هو أرقى حيوان في الآداب الغربية . في حين يقيم فوكنر علاقة انسانية خارجية — رغم ذاتيتها النسبية — مع دبه . صحيح ان ذئب الشنفرى بديل موضوعي لعاطفة الشاعر ، ولكنه في الوقت نفسه هو الشاعر بأم عينه ، الشاعر لا كحيوان بل كواعي ، الشاعر وقد اندغم في الطبيعة وأصبح جزءاً منها لاانفكاك له . في حين يظل الدب رمزاً للغابة عند فوكنر ، لارمزاً للكاتب . ففي حالة فوكنر ثمة كيانان مترابطان : الذات والموضوع ، أو الكاتب والدب ، أما في حالة الشنفرى ، فهناك كيان واحد فحسب يضم اقنومين لذات واحدة ، ويمازج بين برهتين في تركيبة واحدة . فليس هنالك الشاعر والذئب (بينما في حالة فوكنر نجد الكاتب والدب ، ولكنهما متعانقان عناقاً رسوخياً ، والحق يقال) ، بل هنالك الشاعر أو الذئب ، وهما متجسدان ومتوحدان في هوية واحدة . ان الذات والموضوع قد أصبحا شيئاً واحداً ، لا كيانين مستقلين ومترابطين فحسب ، كما هي حال فوكنر ، وبقية الحيوانات الغربية . ومهما يحاول فوكنر ان يلون الدب بلونه هو فإن العلاقة بينهما لاتعدو كونها شكلاً ترابطياً فقط ، في حين يمازج الشنفرى ذئبه ويذوب فيه . وهذا لعمري هو أرقى أشكال التصوير العاطفي ، الذي قد لانجد له تكراراً في الأدب العربي جملة ، وربما في الأدب العالمي قاطبة .

ولئن توخينا علة لهذا التفوق الجاهلي البدائي على الكاتب المتحضر في مضمار

الوقوف من الحيوانات ، لوجدناها بيسر في الحقيقة الرامية الى أن البدائيين أقرب الى الحيوانية ، وبالتالي الى فهمها والتعاطف معها ، من المتحضرين . وتملك ، فضلاً عن ذلك ، أن نذهب الى القول بأن الحيوان الجاهلي ، سيا ما كان أليفاً منه (وهذا لا يستثني الوحوش ، لان المجتمع الجاهلي لم يكن قد تخطى مرحلة الصيد بعد) أشبه بعضو من أعضاء المجتمع ، الذي يضرب خيامه بين الحيوانات ، أو لان هـذا المجتمع يعد هو بدوره عضواً في الطبيعـة . وثمة سبب آخر ، وهو السحق الذي تمارسه الطبيعة على الانسان والحيوان معاً . ان الذئب المقموع هو الشنفري المقموع نفسه ، ولذا جاء الذئب واحداً من بين أعظم الشخصيات في الادب العـالمي . ويستحيل على فوكنر ، نتاج « غـابة الاسمنت » ــ نيويورك ــ وصنيع مجتمع الآلة ، الذي يلبي حاجات الجسد الحيوية على الاقل ، أن يتفاعل مع حيوان متوحش كما يتفاعل الشنفرى ، الذي يفتقر كثيراً الى قطرة ماء ، بدليل عبارة « أحناؤها تتصلصل » . أما لماذا تفوق الشنفرى على أنداده من شعراء الجاهلية في هذا المضمار ، فهذا ما يعد تفسيره في تشرده وكونه حيواناً يطارده الصيادون لما لهم عنده من « ثراث » :

طريد جنايات تياسرن لحمه   عقيرته لأيها حم أول.

صـــدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

القبلة من شفة السيف

الديوان الثامن للشاعر

خالد محيي الدين البرادعي

عبد العزيز شرف

عائشة

أو

الحب المقدس

في «بوابات العالم السبع»

للبياتي

« أتيت هذه المدن في زمن الفوضى
وكان الجوع في كل مكان
اتيت بين الناس في زمن الثورة
فثرت معهم

وهكذا انقضى عمري
الذي قُدر لي على هذه الارض »

برتولد بريخت — الى الاجيال المقبلة

في قصيدة « لحن صغير لرغبة اولى « لفيدريكو غارسيا لوركا » يقدم الشاعر مفهوماً « للحب » في هذا العصر ، في هذه الابيات :

« في الصباح الأخضر
كنت أشتهي أن أكون قلباً
قلباً
وفي المساء الناضج
كنت اشتهي أن أكون عند ليباً
عند ليباً
« ياروحي
أحمري كالبرتقالة
ياروحي
أحمري كالحب »

ومن هذا المنطلق، نحاول انءنلج عالماً جديداً منعوالم الشاعر العربيعبد الوهاب البياتي ، وهو عالم يثير قضية من اخطر وأهم قضايا العصر ، ذلك ان عالم البياتي هو نفس عالمنا ، الخانق ، عالم الغربة .. او هو العالم الذي نحاول جاهدين — على حد تعبير كامي — ان نجنبه الانهيار . ذلك انه « ورث تاريخاً فاسداً امتزجت به الثورات الفاشلة بالعلم الذي جن جنونه ، وآلهة ماتت وايديولوجيات تفككت ، تستطيع فيه السلطات المزيفة ان تهدم اليوم كل شيء .. وهي غير قادرة على الاقناع ، تاريخاً اصبح فيه الذكاء خادماً للحقد والاضطهاد : هذا الجيل وجب عليه ان يجدد في ذاته ومن حوله مبتدئاً من رفضه وحده قليلا مما يمكن لكرامة الحياة والموت .. انه يعلم انه يجب عليه امام عالم مهدد بالانحلال يكاد يقيم فيه المحققون والى الابد ممالك الموت، ان يجابه بعزيمة

مغامرة سير عقارب الساعة كما يعيد للامم سلاماً لا عبودية فيه ويوائم من جديد بين العمل والثقافة ويقيم بين البشر كافة جسراً من التعاون » .

وفي هذا العالم المجرد من أي تعريف به والمنظم في تسلسل هرمي المراتب الاجتماعية يعيش الانسان — كما يقول جارودي — مسلوباً من مزاياه الفردية ، ويتحول الى مجرد أداة خيالية بائسة ، عارية من مقومات الشخصية .

« لا تقترب ممنوع
فهذه الارض اذا احببت فيها حكم القانون
عليك بالجنون »

على ان الالتحام بين الحياة والابداع الشعري — لاينشأ فقط — كما يقول جارودي ايضاً — من كون العنصرين من المادة الاولى نفسها ، بل ينشأ عن توليدهما وتعبيرهما عن نفس ردود الافعال . فعندما يخوض المرء معركة لايعرف نتيجتها ، فانه يواجه مجتمعاً يطرح قضية الخاص والعام بشكل مؤلم .

ان العبد الذي ضرب بالسياط في عصر الملوك وامبراطورياتهم الذهبية ، والذي كان يشنق في اقرب شجرة او عمود اذا ما تجرأ واحب ابنة السلطان والذي صلب آلاف المرات وفي مختلف العصور ، كان داخل البياتي فعلا : قد استيقظ ونهض من كبوته لكي يضع حداً للكابوس الذي لازمه ، ولكي يخطف ابنة السلطان ويهرب بها ، الى ارصفة ومقاهي وموانيء العالم الجديد ، ولكن ابنة السلطان كانت تموت كلما هرب بها ، وهكذا تتداخل وتترادف وتتصادم لحظتا التمرد والايمان ولحظتا السخرية والتساؤل :

« عدت الى دمشق بعد الموت
أحمل قاسيون
أعيده اليها
مقبلاً يديها
فهذه الارض التي تحدها السماء والصحراء
والبحر والسماء

طاردني أمواتها وأغلقوا علي باب القبر
وحاصروا دمشق
وأوغروا علي صدر صاحب الجلالة
من بعد أن كاشفني وذبحوا الغزالة
لكنني افلت من حصارهم وعدت
أحمل قاسيون
تفاحة" أقضمها
وصورّة أضمها
تحت قميص الصوف
من يوقف النزيف ؟
وكل ماخبه يرحل او يموت »

فعالم الشاعر، اي العالم المحيط به وعالمه الداخلي ، ليسا سوى عالم واحد. وعندما تتحدث اشعاره الينا عن عالم آخر فهو يحرص دائماً على ان نفهم في الوقت نفسه ان ذلك العالم الآخر يوجد في عالمنا بل انه عالمنا نفسه .. ذلك ان عالم الانسان يشمل ايضاً – على حد تعبير جارودي – كل ما يتحداه وكل ما نعتقده فيه .

والبياتي يقول بهذا الصدد : «كثيرات احببنني واحببتهن وهذا ليس ادعاء، بل هو واقع حقيقي ، وفي ذلك سر غامض انحدر من عصور السحر والاسطورة وحبس في القمقم وظل حبيساً فيه ، ولكن كان يتاح لذلك السر في بعض الاحيان ان يتحرك في القمقم ويأخذ شكل كلمات واشارات مبهمة ، وصيحات لايسمعها الا الذين حرموا النوم والسعادة في منازلهم الشريدة على الارض » .

وتأسيساً على ذلك فان رؤيا الحب في عصرنا تختلف عنهـا في كل العصور .. فرؤيا افلاطون الى « الايروس » الى الحب في « المأدبة » وفي « فيدرا » تتجلى في حركة ترتفع بنا نحو الكائن الأعلى ، والخير الأعلى بانتزاعنا من عالم الارض .

فالحب – في جدلية متصاعدة تنقلنا من حب جمال الاجسام الى حب جمال الافكار

لتقودنا الى حب الجمال « في ذاته » يحملنا الى خارج الزمان .. انه صبوة ليس في عالم الواقع مارضها ، رغبة لا توفيق بينها وبين الحياة اليومية للبشر . ونحن اذن لا نحب الكائن الآخر لما هو إياه بل لما يوحي به الينا من واقع آخر . حب ليس فيه « قريب » لأن الكائن الآخر ليس الا وسيلة للارتفاع بنا نحو واقع مختلف لا يمكن قياسه به . كل اذن لا يحب الآخر الا انطلاقاً من نفسه، او لنقل ان مايحبه ليس كائناً آخر ولكنه الحب.

بينما كلوديل – كما ذهب الى ذلك جارودي – أروع ما في الحب لديه هو بالذات تلك القوة التي بها يتأكد « واقع الكائن الآخر ». وفن الشعر لدى كلوديل مبني على اليقين بان كل كائن، في تفرده الفذ ، يفتقر الى كل الآخرين، وبأن في كل كائن فردنداء لما يكتمل به وهذا الذي يكتمل به ليس الا الكون كله .. وهـذا هو المعنى الحقيقي للحب ، الحب الانساني في الالهي في غير ما تمييز. ذلك ان المرأة للرجل هي تكملته الضرورية. وكذلك الرجـل للمرأة . والروح لا تتفتح ملء طاقتهـا الا في الزوج . تقول « آن فركور » مخاطبة « فيولين » :

« هل انت » يابنتي « الا تفتح ما في من انثوي » ؟

ان الحب هو الشهادة في كل كائن على استحالة الحياة المنعزلة . ذلك انـه بالحب « تشعر قطرة الماء ان البحر كله مشغول بنشدانها » وهكذا يجد كل كائن في آخر غيره مفتاح ذاته ، معنى ذاته ، فينكشف له الدور الذي يستطيع ان يلعبـه في كل اوسع . ويصبح الحب دربه على عشق العالم :

« تعرت الأشجار
وسقطت أوراقها و كنستها الريح
ونحن في المنفى : غريبا غربتين : نرتدي الأكفان
نبحث في المعنى عن المعنى وفي سفر الخروج
لم نجد بوابة البستان
ولاتعازيم سقوط مطر الأسفار
ولم نجد عشتار

كانت خيام الحب في الصحراء
منهوبة والبدوي حولها يداعب الرباب
وكانت الغزلان
مذعورة تبحث في مصيدة الموت عن الغدران
قالت و كنا نبرح « اللوفر » مأخوذين :
غريب غربتين
أنت فخذني نحلة عطشى وضم هذه النحلة في المابين
بكيت ، فالربيع في باريس
يولد مرتين
في شكل امرأة
ترهص بالبراعم الخضراء والضياء والمطر
تضحك هازئة »

هكذا يتحدث « مجنون عائشة » عن الحب الذي يعني دائماً تخطياً للذاته بحيث يصبح الحب من خلق الانسان قراراً ومبادرة ومسؤولية . فمجنون عائشة يعتقد ان الحب من باب «الحضارة» لا من باب «الطبيعة» ذلك لان أية قيمة - كما يقول جارودي - لا يمكن ان تمنح من « الخارج » ، والطبيعة سابقة للمعنى ، وبالتالي فان المبادرة الانسانية وحدها هي القادرة على ان تعطي معنى لما هو سابق المعنى ، أي للطبيعة . ولذلك كان الحب ، حتى الجسدي منه ، واقعة ثقافية حضارية لدى الانسان لا واقعة طبيعية . والانتصار في الحب ، شأنه شأن أي انتصار آخر ليس مكتوباً من قبل في اللوح المحفوظ فليس هناك ما يعفينا من الكفاح من اجل النصر .

وعند عبد الوهاب البياتي نجد الحب يتخطى اللحظة باحتوائها في نظرة أعلى ؛ منذ ولدت « عائشة » طفلة في « ملائكة وشياطين » ترعى البهم في ظل جبل التوباد ، ومنذ ماتت وهي شابة في « الموت في الحياة » في احدي غرف مدن العالم ، بعيدة عن وطنها ، وان كانت قد عادت اليه على شكل صفصافة او ناعورة – اصبح ذا بعد تاريخي

واجتماعي . فكما كان ماركس يعرف الفرد بجماع علاقاته الاجتماعية ، كذلك نجد في الزوج كل ما في العصر والمجتمع من تناقض وتمزق « حباً سعيداً » وفي حياة كل زوج حياة « اوريليان » و « سيسليا » و « ايزا » و « عائشة » ينعكس ويتلخص وينعقد قدر عصرنا كله . ولكن في الوقت نفسه ، يكشف الحب عن البعد الانساني الخاص في التاريخ. فالشعر والحب يكشفان عن مفارقة الانسان بالقياس الى كل من انجازاته المؤقتة .

وهـذه المفارقة هي : المستقبل ، وبهذا المعنى العميق تكون المرأة – كما يقول جارودي – هي « مستقبل الرجل » – ومع الحب ينضاف الى العالم بعد جديد : فحب ايزا او عائشة هو الوعد بمستقبل كامل للانسانية وضمانة تحقق هذا المستقبل .

لذلك نجد عبدالوهاب البياتي يؤكد ان حبه للمرأة امتزج – في طفولته وشبابه – بحبه للانسانية والوطن والثورة حتى اصبح من المتعذر عليه ، ان يفصل فيما بينهم ، بل لقد كان أي فصل، بمثابة جريمة قتل للاخر . لذا فقد طال طوافه على ابواب مدينته وابواب مدن العالم بحثاً عمن يحب . ولكن البحث عن الحب الاعظم « كلفه حياته كلها(١) فلقد بترت ومزقت اشلاء جسده وروحه ونثرها في كل زمان ومكان ، وهو ذا يحاول اليوم ان يجمع هذه الاشلاء الممزقة . لكي يعود للانصهار والذوبان في روح العالم الكلية حتى تتم نبوءة عراف اليمامة » .

ولكن .. ماذا كان ثمن هذا كله : فعراف اليمامة كان قد مات منذ ازمنة بعيدة ، وتحول الى شاعر وانحدر من عصر الاسطورة الى شطآن التاريخ ، ليبني نيسابور الجديدة على الارض ، وان رمز الحب الازلي الواحد الذي ينبعث ، فيضيء مالايتناهى من صور الوجود ، والذات الواحدة التي تظهر فيما لايتناهى من التعينات في كل آن ، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه : قد اتحد كل منهما بالآخر واصبحا في نهاية الامر (العراف : الشاعر) .

ولكن مجنون عائشة الاسطورية والتاريخية الذي ظل مسافراً وظلت عائشة تنتظره في كل زمان ومكان كان قد مات وعاد الى الظهور ثانية (لان السفر : موت وولادة) كما يقول البياتي . بعث بدون عائشة ليزور اضرحة الاولياء ويطوف حولها بحثاً عن النور :

---

(١) البياتي : تجربتي الشعرية .

أمشي وراء ناقتي والفجر قدامي إلى بخاري
أعود منها حاملاً نذري الى دمشق
مطارداً وجائعاً للحب
أكتب فوق سورها معلقاتي العشر
أعقر في بوابة البستان ناقتي ، وأمضي هائماً
في الفجر
ممرغاً وجهي بعطر الزهر
مخبئاً وراء قاسيون
موتي وموت المدن الأخرى التي أصابها الطاعون
وقمر الطفولة المجنون » .

فعائشة لم تهجر الشاعر أو تخنه، وهو لم يهجرها أو يخنها ، ولكنها كانت قد عادت الى بلادها البعيدة على شكل صفصافة تبكي على الفرات ، ثم عادت الى الظهور ثانية في العصور المتأخرة على شكل ناعورة تبكي على الفرات ايضاً :

« ناعورة تبكي على الفرات
أيقظني انينها في ليلة المعراج
رأيتني حراً على الأمواج
أمشي وكان في يدي سراج
وزهرة تطفو على المياه
أمام باب الله »

أي ان الجزء عاد الى كله والفرع عاد الى أصله أما هو فقد على ظهر جواد الموت ليجوب مدن العالم أسير الظلمات ينتظر الرحمة ويرجو فك الاسير :

« خبأت وجهي بيدي
رأيتُ

عائشة تطوف حول الحجر الأسود في أكفانها
وعندما ناديتُها هوتْ على الارض رماداً وأنا هويتْ
فنثرتنا الريح
وكتبت اسماءنا جنباً الى جنب على لافتة الضريح »

يقول البير كامي في مقال «الصيف في الجزائر» ان من كانوا آلهة في الصيف عندما كانوا في العشرين من عمرهم ، لتعطشهم للحياة ، ما يزالون هم أنفسهم آلهة لانهم يعيشون تماماً بلا أمل .. قانعين – بالنجوم والاحجار واللحم ، والحقائق التي في مقدور أيدينا ان تتحسسها. «او كما يقول كامي ايضاً في روايته «الطاعون» على لسان «جان تارو» : « عندما كنت شاباً عشت بفكرة سذاجتي ، أي بلا افكار . بالحس وفي الحس على سطح العالم .. بين الالوان والامواج ورائحة الارض المعطرة » .

ومن هنا كان على الشاعر ان يتحسس فوق الثنائية الكامنة تحت طبقة الجليد الرقيقة طريقه الى مدينة العشق : سعادة الملائكة وعواء الحيوان الذي سحقه قطار مسحور العكس في شعر البياتي والقت ظلالها عليه بشكل لا مرئي ، وكانت محاولة امتلاك الروح والجسد معاً ، وجعلهما حاضرين حضوراً أبدياً هي آخر صيحة أطلقها وهو يعبر أسوار المدينة : مدينة المستقبل .

« سينتهي النهار
عما قريب ضمني بين ذراعيك ، وخذني
نحلة عطشى الى الأزهار

سينتهي النهار
بين ذراعيك وبين البحر والسماء والصحراء
قالت ومدت يدها للنار
فاحترقت سفينة في بحر قزوين وغاصت
في دم الامواج
وفتحت للبدوي وهو في غربته الأبواب

فسار لايلوي على شيء وراء كوكب الصباح
فوق سرير هذه الأرض التي تنهار
لتلد الرجال والافكار » .

واذا كانت عيون ميدوزا « قد حولت عاشقيهـا الى تماثيل حجرية – كما تقول الاسطورة – فان عيون عشتار واوفيليا وديانا وخزامي وعائشة قد أعادت الشاعر الى الارض . ولكن ماذا يفعل الانسان المعاصر المهجور بحبه في مدن الاسمنت والحديد والصفيح وعلب السردين ، وكل شيء يشي به ، ويتآمر ضده . فلم يعد هناك مكان في علب السردين هذه للعشاق المتوحدين الذين يبحث كل منهم عبثاً عن فم الثاني في الظلام :

بكيت فالربيع في باريس
يولد مرتين
في شكل امرأة
ترقص بالبراعم الخضراء والضياء والمطر
تضحك هازئة »

ان مدناً كهذه ، كما يقول البياتي ، لا تلبث ان تنقض بكلاب صيدها ، وذبابها على جنة أهل الحب وتحيلها الى انقاض ورماد ، لانها مدن تعادي الله والانسان والحب ، ولا مكان فيها الا للصيارفة واللصوص والشطار والمخلوقات التي كانت بشراً .

« رسائلي و كتبي أحرقها الفاشست
من قبل أن أكتبها في القلب
وختموا فمي بشمع الصمت
لكنني هربت من عاصمة الخلافة
مطارداً وجائعاً للحب
وقاتلاً مقتول » .

ان الشاعر والثوري ، يطرده اللصوص والاغنياء في كل مكان ويطاردونه ، كما تطارد كلاب الصيد عاشقاً ومتسولاً لنور الكائنات الابدي ، ورغم كل ذلك فان البياتي يقول في « مجنون عائشة » :

« في زمن الفوضى وعصر الرعب
أشعلت نار الحب »

وهو يذهب الى تصوير هذا الكابوس في معظم قصائده حيث يصعب على المحبين ان يعايشوا حبهم :

« مجوس هذا العصر في غربتهم يبكون
لم يظهر النجم ولكن ظهر السادة واللصوص
وشعراء الحلم المأجور
واغمدوا سيوفهم في جثث الاطفال
وفقراء المدن الجياع
وحرقوا شهادة الاموات
والكتب المقدسة

ان الديكالكتيك الوجودي للحب — يتميز في استبقاء المتناقضات، ويضع العاشق أمام نفس المشكلة ، بحيث يظهر انه معرض لخطر الشقاء الابدي :

للغة القبلة القادمة الجديدة
لوثن القصيدة
اتبع موتي حاملاً رأسي الى الخليفة
في طبق فلتمطر السماء
دماً وارجوان

. . .

« كنا حبيبين : طريدين وملعونين
مابين نارين وعالمين
نكابد الغربة في المابين » .

ان الشاعر يضع نفسه في هـذا الانتقال الدائم بين ذاته والاخرين على منتصف الطريق بين الجمال الذي لا غنى له عنه والمجتمع الذي لا يستطيع انتزاع نفسه منه ولهذا لا يحتقر الفنان الحقيقي شيئاً بل يكره نفسه على الفهم بدل ان يعطي احكامـاً . حتى اذا اتخذ لنفسه جانباً يتحزب له في هذا العالم ، كان هذا الجانب مجتمعاً لا يسود فيه ، كما يقول نيتشه ، القاضي وانما المبدع عاملاً كان ام مفكراً

« نغتصب العالم بالشعر وبالثورة والوعيد
والموت والرحيل
نسقط اعياء على ارصفة التاريخ
نذبل في مناجم الفحم وفي اقبية الجليد
نموت واقفين
نموت في غربتنا ، لكننا نولد من جديد
من رحم الليل ومن لحم جبال الأرض
متوجين بعذاب الرفض
وحاملين صولجان الشمس
نغتصب الفجر بليل العالم الطويل
نبحر ميتين
لمدن المستقبل البعيد
نرفع فيها راية العصيان
نموت في سجونها احياء
نصنع للتاريخ كبرياء » .

ان دور الشاعر لا ينفصل ايضاً عن الواجبات الصعبة او على حد تعبير كامي انه لا يمكن له أن يكون اليوم الى جانب صانعي التاريخ : انه في خدمة الذين يرزحون تحتهم ، والا كان وحيداً مجرداً عن فنه. ان كل جيوش الطغيان بملايينها البشرية لاتقوى على انتزاعه من عزلته حتى ولو وافق على ان يسير على خطواتها :

« من اين يأتي النور ؟
ونحن في كل العصور حجر الطاحون
نستبدل الأغلال بالأغلال في الطابور
يبيعنا الطغاة للطغاة والملوك للملوك
لكننا نظل صامدين
نموت واقفين » .

الشاعر يرفض مع ابناء جيله من الثوريين العدمية التي ولدتها معطيات العصر فهو يبحث عن مشروعية جديدة من خلال فنه العظيم المتمرد في زمن النكبة كما تحدث ولادة جديدة ثم نضال جديد من جانب « العشاق الفقراء » بكل قواهم ضد غريزة الموت التي تفعل فعلها في تاريخ مدن المستقبل .

« نحب من جديد
نرفض من جديد
نثور من جديد
نسقط في حبائل الملوك والطغاة من جديد
نذبح في ساحات حرب الآخرين ، نطلق النار
على الأخوة والأعداء
نحمل جرحانا على جباهنا وندفن الأموات
بلا تواريخ ولا أسماء
نقيم في قبورهم أحياء
نستأنف المسيرة الكبرى من الموت الى الميلاد
نظل في كل عصور البؤس والضياء
معلقين بخيوط الأمل السوداء
منتظرين النار والطوفان » .

ثم يذهب الشاعر بعد ترحاله الطويل في مدن المستقبل المحاصرة الى دعوة العشاق الفقراء في العالم الى الاتحاد لكي يجددوا في ذواتهم ومن حولهم مبتدئين من الرفض مما يمكن لكرامة الحياة والموت :

« يافقراء العالم المنهوب

اتحدوا ..

يافقراء العالم المنهوب » .

فالبياتي يتحدث من خلال قناع « عن الشمس » متجرداً من ذاتيته ، اي انه يعمد الى خلق وجود مستقل عن ذاته ، من خلال اختيار سمات دالة في ضحيته « ابن عربي » رابطاً بينها وبين مايريد ان يعبر عنه من افكار ربطاً موفقاً ، مراعياً في ذلك « الحداثة و « السمة المتجددة » التي تحملها الشخصية التاريخية لابن عربي :

« أحمل قاسيون

غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور

وردة أرشق فيها فرس المحبوب

فروح الحب والمحبوب المجهولين هنا قد حلت في روح العالم الكلية ، بل انهما كما أكد البياتي من قبل في « عذاب الحلاج » كقطرات دم الحلاج المصلوب قد تحولت الى زيت في مصباح الانسانية ، وإلى بذرة ، فشجرة ، فغابة .

ان البياتي يذهب الى ان مصارع العشاق والثوار والفنانين واستشهادهم يظل الجسر الذي تعبره الحضارة والانسانية الى ذات أكثر اكتمالاً :

« كلمني السيد والعاشق والمملوك

والبرق والسحابة

والقطب والمريد

وصاحب الحلالة

أهدي الي بعد أن كاشفني غزالة
لكنني اطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت
وصنعوا من جلدها ربابة ووتراً لعود
وها أنا أشده : فتورق الأشجار في الليل ويبكي
عندليب الربيع
وعاشقات بردى المسحور
والسيد المصلوب فوق السور »

وان عيون المحبوبة ، وعيون الطفل والشهيد والقديس والولي ، فيها ألق ذاك النور الذي ارتفع في البرية يوماً ، لكي يكون شاهداً على قيام حضارات الانسان الاولى:

« ياسفن الصمت ويادفاتر الماء وقبض الريح
موعدنا : ولادة أخرى وعصر قادم جديد
وتسقط الاسوار » .
« يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها : وضاح

ويصور البياتي هذه الرؤيا من خلال قناع آخر « عن وضاح اليمن والحب والموت » بشكل فني أكثر احساساً بواقع العصر ، فاختيار وضاح « قناعاً » لتصوير رؤيا البياتي لديالكتيك الحب في عصرنا جاء مؤكداً بكل سماته الدالة على ما يريد الذهاب اليه.. فوضاح لقب غلب عليه لجماله وبهائه . مات ابوه وهو طفل . وكان يهوى امرأة من اهل اليمن يقال لها « روضة » فلما اشتهر أمره معها خطبها فلم يزوجها وزوجت غيره. فمكثت مدة طويلة ثم اتاه رجل من بلدها فأسر اليه شيئاً فبكى فقال له اصحابه : مابالك تبكي ؟ وما خبرك ؟ فقال اخبرني هذا ان روضة قد جذمت وانه رآها قد القيت مع المجذومين.

وفي الأغاني ، ان أم البنين امرأة الوليد بن عبد الملك قد عشقت وضاحاً ، فكانت

ترسل اليه فيدخل ويقيم عندها فاذا خافت وارته في صندوق واقفلت عليه ، فأهدي الوليد بن عبد الملك جوهر له قيمته فأعجبه واستحسنه ، فدعا خادماً له فبعث به الى أم البنين وقال : قل لها ان هذا الجوهر اعجبني فآثرتك به. فدخل الخادم عليها مفاجأة ووضاح عندها فادخلته الصندوق وهو يرى فأدى اليها رسالة الوليد. ودفع اليها الجوهر ثم قال يامولاتي هبيني منه حجراً ؛ فقالت : لا . فرجع الى الوليد فأخبره ، ثم لبس نعليه ودخل على أم البنين وهي جالسة في ذلك البيت تمتشط : وقد وصف له الخادم الصندوق الذي ادخلته فيه . فجلس عليه ثم قال لها : يا أم البنين ما أحب اليك هذا البيت من بيوتك .. فلم تختارينه ؟ فقالت : أجلس فيه أختاره لأنه يجمع حوائجي كلها فأتناولها منه كما أريد من قرب .. فقال لها : هبي لي صندوقاً من هذه الصناديق . قالت : كلها لك يا أمير المؤمنين . قال : لا أريدها كلها وانما أريد واحداً منها . فقالت له : خذ أيها شئت .. قال : هذا الذي جلست عليه . قالت : هذا يا أمير المؤمنين. فدعا الخدم وأمرهم بحمله فحمله حتى انتهى به الى مجلسه فوضعه فيه .. ثم دعا عبيداً له فأمرهم فحفروا بئراً في المجلس عميقة .. ثم دعا بالصندوق فقال : يا هذا ، انه بلغنا شيء ان كان حقاً فقد دفناك ودفنا ذكرك وقطعنا أثرك الى آخر الدهر ، وان كان باطلاً فانا دفنا الخشب وما أهون ذلك . ثم قذف به في البئر وهيل عليه التراب وسويت الارض ، وجلس الوليد عليه . ثم مارئي بعد ذلك اليوم وضاح أثراً في الدنيا — وروي : مارأت أم البنين لذلك اثراً في وجه الوليد حتى فرق الموت بينها .

ذلك هو قناع وضاح ، وهو كما ترى قناع للتوفيق بين ما يموت ومالا يموت بين المتناهي واللامتناهي ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر ، فاختيار هذا القناع من جانب الشاعر مقصود به التعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية التي يواجهها العاشق . وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن الى ما سيكون ،

متوجاً بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء
تحمله الى الشام عندليباً برتقالياً مع القوافل : السعلاة
وريشة حمراء
ينفخها الساحر في الهواء
يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح

وكلمات الحجر الساقط في الآبار
وراقصات النار » .

فاذا كانت الفلسفة الوجودية – كما يقول ريجيس جوليفيه ، تؤكد ان الاتصال حر ، وبلا مقابل،وهو بمعزل عن العقل ، وهو كلي : ومن حيث هو كذلك فانه «بداية مطلقة » اكون بها أنا نفسي على نحو ما في علو تام ، خالق « معشوقي » . وعلى ذلك فان الاتصال الوجودي لايمكن توضيحه إلا في العلو ، في جوهره « اتصال بين عزلة واخرى » أو هو كما يقول كيركجارد بحق – مجتمع المنفردين ، ان الاتصال الوجودي مرتبط بالحب . وليس معنى ذلك أن الحب هو الاتصال ، ولكنه اعمق مصادر الاتصال والبياتي يتوصل من خلال قناع « وضاح » الى هذه الحقيقة :

« لم اجد الخلاص في الحب ولكني وجدت لله » .

والواقع كما ترى الفلسفة الوجودية ان الحب هو الذي يوحد ، وهو الذي يجعل من « الأنا » و « الأنت » المنفصلين في الوجود التجريبي شيئاً واحداً في العلو . واعجوبة الحب هي ان تحقيقه لهذه الوحدة يقود كلا من الصديقين الى تحقيق ذاته فيما لها من طابع شخصي صميمي فريد لانظير له . وهكذا يمكن أن يوضح الحب – بغير الاتصال – وان الحب والاتصال يتقدمان معاً او يتقهقران معاً :

« رأيت في نومي على نهديك نهر الموت
يشق مجراه بلحم الصمت
وكلب صيد ينهش النهدين
وطائر السهان
يبدأ في رحلة عبر مدار غربة الانسان
ووجه عبد من عبيد القصر
يُطل من عيني ومن مرآة هذا الفجر
مقبلاً نهديك في نومي – رأيت العبد
عبداً وعارياً فوق سرير الورد

مبتسماً للغد ».

ان الرؤيا المعاصرة للحب تؤكد ما ذهب اليه هربرت ماركوز ، من أن وظيفة السلب في الفكر الفلسفي ، من حيث هو قوة تعمل على تحرير هذا الفكر ، لتتوقف على الاعتراف بأن السلب فعل موجب ، أي ان ما هو موجود يستبعد بما ليس بموجود ، وبذلك يستبعدا مكاناته الخاصة . ومن ثم فان التعبير عما هو موجود وتعريفه من خلال ما هو فيه فحسب ، انما هو تشويه وتزييف للواقع .. فالواقع مغاير لما يصاغ في منطق الوقائع ولغتها ، وزائد عنه.. وهنا نجد حلقة الاتصال العميقة بين الفكر الجدلي وجهود أدب الطليعة .. وهو ما فعله عبد الوهاب البياتي بمحاولة كسر سيطرة الوقائع على الكلمة .. والتحدث بلغة ليست هي لغة اولئك الذين يقررون الوقائع وينفذونها ويستفيدون منها . بل الاصح ان يقال ان اللغةالجدلية واللغة الشعرية تلتقيان علىأرض مشتركة في شعر البياتي .. والعنصر المشترك بينها هو البحث عن « لغة صادقة » لغة التجربة ، بوصفة « الرفض لعظيم » على حد تعبير ماركوز لقبول قواعد لعبة نردها مغشوش . ان البياتي من خلال اقنعته الفنية يجعل الغائب حاضراً لان القدر الاكبر من الحقيقة يكمن فيما هو غائب . وذلك هو ما تعبر عنه عبارة مالارميه الكلاسيكية :

« انني اقول : زهرة .. ومن ثنايا النسيان الذي يلقي فيه صوتي كل المعالم يرتفع نغم موسيقي مختلف عن كل نبات مزهر معروف . ولا يوجدني أية باقة — وهو الفكرة ذاتها ، والرقة ذاتها » .

فالكلمة في اللغة الاصيلة : « ليست تعبيراً عن شيء بل هي غياب هذا الشيء .. ان الكلمة تخفي الاشياء وتفرض علينا احساساً بغياب شامل ، بل بغيابها هي ذاتها ، وهكذا فان الشعر هو القدرة على « انكار الاشياء » وهي القدرة التي ينسبها هيجل على نحو لا يخلو من مفارقة ، الى كل تفكير أصيل ». ويؤكد فاليري ان « الفكر باختصار ، هو الجهد الذي يحيي في داخلنا مالا وجود له ، وهو يطرح هذا السؤال البلاغي «ماذا تكون نحن اذن بدون معونة مالا يوجد ؟ » .

ورؤيا البياتي في ديوان « قصائد حب على بوابات العالم السبع » ليست رؤيا « وجودية » انها شيء اعظم حيوية واشد بأساً : انها الجهد الذي يبذل من اجل مناقشة واقع يكون فيه كل منطق وكل حديث باطلا — على حد تعبير ماركوز — بقدر

ما يكونان جزءاً من كل مشوه .. واذا كانت الفاظ لغة التناقض وقواعدها النحوية تظل هي ذاتها الفاظ اللعبة وقواعدها اذ لايوجد غيرها ، كما يقول ماركوز ايضاً ، فان اللعبة الجديدة تعيد تعريف التصورات التي تصاغ في لغة التجربة بان تربطها بسلبها المتين الذي يصبح في نهاية الامر « سلباً سياسياً » وهو بهذا الوصف « الماركوزي » قد يجد التعبير الاصيل عنه في اللغة غير السياسية ولا سيما اذا اصبح البعد السياسي بأمره جزءاً لايتجزأ من الوضع القائم :

« من اين جاءت هذه الأشباح ؟
وانت في سريرها تنام باوضاح
لعله الواشي الذي أراح واستراح
لعله الخليفة
أطلق في اعقابك العبد وكلب الصيد والكابوس

ومن ذلك تبين لنا رؤيا البياتي الشعرية أنها معاناة مجاوزة لهذه الحقيقة العميقة : حقيقة ان ولادة الفكر تتم من خلال المادة لا خارجاً عنها . وان الفكر ليس نقيض الطبيعة بل هو توكيد الطبيعة .

« .. متُّ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف
متُّ بصندوق وألقيتُ ببئر الليل
مختنقا ، مات معي السر ومولاتي على سريرها
تداعب المرآة في براءة ، تطرز الاقمار
في بردة الظلام
تروي الى الخليفة
حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة
ويدركها الصباح دبلمونة »

الدكتور بكري علاء الدين

شطرنج النقد

دراسة في كتاب « الشمس والعنقاء »

قال شطرنجي يصف من فضائل لعبته اشياء : « هي تعلم الحرب وتشحذ اللب ، وتدرب الانسان على الفكر ، وتعلمه شدة البصيرة . فلو لم يكن فيها شيء من المعوز في غيرها إلا ان اهل الأرض يلعبون بها منذ الوف السنين ، ماوقع فيها دست معاد قط من اوله الى آخره ، لكفى »

« نشوار المحاضرة ... ج٢ ص ٢٧١ »

بالرغم من « الطبقية » التي تحكم العلاقات الداخلية لقطع الشطرنج وبالرغم من « العنصرية » غير المبررة في منح أفضلية ابتداء اللعب لـ « الأبيض »، فان أحداً لا يستطيع أن يخفي اعجابه الشديد بهذه اللعبة . ولو أننا حاولنا تقصي هذا السر الذي يكمن وراء إعجابنا ، فسرعان ماتقفز الى الذهن كلمة واحدة تفتح أمامنا الطريق الى هذا السر . إنها « العبقرية » التي تفرض نفسها علينا دونما استناد الى مسوغات خارجية .

وتمتاز العبقرية في التحليل الأخير بـ « الإحكام » و « التفرد » . ترى ، فيما يخص « الإحكام » ، بأن أصول الشطرنج ومبادءه صارمة كالقانون العلمي .. فالزمان والمكان فيه إقليديان محددان . والمنطق أرسطي ، قائم على مبدأ « عدم التناقض » . والصراع فيه صراع على البقاء ، والمنتصر في هذا الصراع هو الفكر . وحصيلة ممارسته هي شحذ القلب وشدة البصيرة . وفيما يخص « التفرد » فان كل « دست » يلعبه أهل الأرض يتميز بتطور فريد لايقبل التكرار . وإذا علمنا أن « العبقرية معصومة أبداً »(١) ، فاننا لواجدون في أصل هذه العصمة الأصالة والتفرد . الى أين تقودنا هذه المعايير التي تمتاز بها العبقرية في تقصي بعض الخفائق التي ينطوي عليها كتاب « الشمس والعنقاء » (٢) للناقد خلدون الشمعة ؟

ينطلق ناقدنا من اعتباره عمله محاولة للاسهام « في بلورة ملامح تجربة عربية في التفاعل مع التيار الموضوعي في النقد الأوربي والأمريكي الحديث ، ومن ثم متابعة تطبيقاتها المنهجية سواء على صعيد العمل الادبي المفرد باعتباره ظاهرة موضوعية ، او على صعيد الدراسة الافقية التي ترصد مساحة أوسع مدى » (ص٩) . وهو لايريد لدراسته أن تأخذ صفة « الاستعراض الأكاديمي » ، كما يأمل في أن تسهم محاولته « النقدية المتواضعة في تحريك المياه الراكدة » (ص٩) . نفهم من ذلك أن الناقد بالاضافة الى تحصنه من الاستعراض الاكاديمي ، يتنصل من المذهبية الضيقة ، رغم انتمائه الى التيار الموضوعي . بيد أن هذا الانتماء ليس أكثر من تقنية محكمة يوظفها في صالح الحوار الثقافي على امتداد الوطن العربي : حوار يستمد شرعيته الحضارية من التفاعل مع الانسان الكلي وعلى امتداد

---

(١) صدقي اسماعيل ، الآداب ، عدد أيار (مايو) ١٩٥٥ .

(٢) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٤ . سنكتفي لاحقاً بالاشارة الى رقم الصفحة الموضوع بين قوسين الدلالة على المرجع المذكور .

العصور . « إننا ، معشر البشر ، حوار ، وكينونة الانسان مؤسسة على اللغة . ولكن اللغة إنما تتحقق تحققاً تاريخياً في « الحوار » . على أن الحوار ليس وجهاً من وجوه استعمالنا اللغة فحسب ، بل اللغة لاتكون أصيلة إلا من حيث هي حوار » (٣).

في المنهج

ظهر « التيار الموضوعي » ، كمنهج في النقد الأدبي ، في الثلاثينات ، على أيدي، ر . ب . بلاكمور وجون كرورانسوم وروبرت بن وارن وكلينث بروكس . ولقد انصب هدف « النقاد الجدد » ، بعد ان مضت على الادب فترة كان يدرس فيها كل شيء خلا الادب ، على النص الادبي بوصفه « موضوعاً » Object متعيناً « بهدف اكتشاف القيمة الداخلية والصميمية والجوهرية للأدب ، والتأكيد على قيمة القارىء الجاد وقدرته على ادراك سلسلة العلاقات الداخلية للشكل البنياني في العمل الادبي ، دون الاتكاء على عناصر غير أدبية » (ص٢٩) . ولقد صاغ كلينث بروكس Cleanth Brooks ، أحد أعمدة النقد الحديث ، « مانيفست » هذه الحركة على الوجه التالي :

« ان النقد الادبي وصف وتقييم لموضوعه .
« ان الهدف الأولي للنقد ينحصر بمسألة الوحدة ... النوع
« الكلي الذي ينجح العمل الادبي أو يفشل في خلقه ، والعلاقة
« بين كل من الأجزاء المختلفة في إرساء هذا النوع الكلي .
« ان العلاقات الرمزية في العمل الادبي قد تتضمن المنطق
« لكنها تفوقه بلا شك .
« ان الشكل والمضمون لايمكن الفصل بينهما في العمل الأدبي الناجح .
« ان الشكل هو المعنى .
« ان الادب يعتبر مجازياً ورمزياً كلية .
« ان تناول المسائل العامة والكونية لايتم عن طريق التجريد ،
« لكنه يجب ان يتم عن طريق المحقق والخاص .
« ان الادب لاينوب عن الدين

---

(٣) مارتن هيدجر ، في الفلسفة والشعر ، ترجمة د . عثمان أمين ، الدار القومية القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٨٧ .

« ان « المشاكل الاخلاقية النوعية » كما سماها آلن تيت Allen Taet هي
« موضوع الادب ، لكن هدف الادب
« ليس هو ان يستخلص موعظة أخلاقية .
« ان مبادىء النقد تحدد المجال المتصل بالنقد الأدبي وهي لاتشكل طريقة
« تحقيق النقد . »(١)

ويتخذ فيرنون هول من آلن تيت مثالاً « للاستعمال الماهر لهذه الوسيلة »(٢) مشيراً الى مقال الأخير « التوتر في الشعر » حيث يطبق المنهج المذكور على دراسة « الكوميديا الإلهية » لدانتي . فنوعية العلاقات الداخلية التي تشكل بنية الموضوع الادبي هي وحدها المرجع الأخير . « إن القصيدة ، أو القصة ، شكل بنياني له سقف وجدران ونوافذ وأبواب ودهاليز داخلية وحديقة . » (ص ٢٦) وعلى الناقد ان يجتاز الممرات الاجبارية وينصب الجسور الضرورية « لكي يستجيب للقصيدة الاستجابة النموذجية التي تعتبر شرطاً قبلياً من شروط العملية التقويمية . » (ص ٢٦)

العمل الادبي ، إذن ، بوصفه « موضوعاً » ، كائن مستقل يحتوي على كل مسوغات وجوده ، ويتحقق بالسبر عن النسب والاضافات الداخلية التي تحكمه « غاية مبررة في حد ذاتها » (ص ٩٨) .

ويستحيل الوصول الى حضرة « الموضوع » الفريدة والمتفردة باصطحاب الملفات التاريخية .

هذا يقودنا الى اعتبار العمل الادبي متطابقاً مع نفسه الى درجة الالتحام العضوي بين الشكل والمضمون اللذين يجسدانه . وما من مضمون إلا وهو « متجسد في شكل ، وليس أمام الناقد الأدبي غير المضمون المعلن ، أي الشكل ، ذلك أنه لايوجد في الفن من فكرة يمكن فصلها عن الشكل ... » (ص ٢٩) .

---

(١) The Kenyon Review ، ١٩٥١ ، عن موجز تاريخ النقد الادبي تأليف فيرنون هول ، ترجمة د. محمود شكري مصطفى ... دار النجاح ، بيروت ١٩٧١ ، ص ١٨٦/١٨٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٨٧ .

وهكذا فإن الشكل والموضوع يعبران عن هوية الموضوع ويصادرات على وجوده . « إن مشكلة العمل الادبي هي ان مظهره هو جوهره . » (ص٢٧)

إن التعمق في فهم هذا المنهج يجعلنا نتجنب التعميم في التجني عليه ، كأن يوصم بأنه يعمل في الفراغ أو خارج التاريخ . والواقع هو ان النقد الحديث يشكل ردة فعل تعيد الاستقلال الى الادب بعد ان غزته جيوش العلوم الاجتماعية والنفسية والتاريخية ، شأنه بذلك شأن الفلسفة ، وكأنما تاهت المذاهب النقدية في السباحة على سطح النص تحت تأثير التيارات التي تتجاذبها . ورأى النقاد المحدثون ان الغوص هو الطريقة الوحيدة لاكتشاف درر النصوص وجواهرها .

من خلال هذا الفتح المستمر يغتسل الناقد باستمرار في مياه جديدة ايبلغ — تحت وطأة الشمس المحرقة الحقيقة — مرتبة « العنقائية » . « إن عنقاء النقد ، ذلك الناقد الذي يحاول الاقتراب من الظاهرة الفنية ، ويحترق بشمسها لينهض من الرماد روحاً جديداً في جسد جديد ومعاني ، يكاد يبدأ من نقطة الصفر في كل عملية رصد لقصة أو قصيدة جديدة » . (ص ٨١ — ٦١) ، كأنما النقد جري في صحراء الابداع ، واحتراق على رقعة شطرنج لامتناهية الأضلاع ، كل مربع فيها عالم قائم بذاته . وكل « دست » لا يتكرر الى الأبد . ولا نهاية العوالم تولد لانهائية في الاحتراق والولادة .

الأدب بين القصد والعلم والأخلاق

« الادب تخييل Fiction وليس حقيقة Fact . والنقد في تعامله مع التخييل يصبو الى بلورة تأويل للمعنى وإثارة شعور مرض باليقين إلا أنه عاجز عن تقديم اليقين وبالتالي فان الناقد يقدم « مايُعلم معتقداً ولا يعلم يقيناً » على حد تعبير الجاحظ(ص٣٧). يقطع الناقد خلدون الشمعة الطريق على كل محاولة تربط الادب والفن بالقصد ، ذلك أن عملية الابداع ذات طبيعة تفرض عليها نوعاً من التعامل مع الواقع يسقط فيه القصد الى ماتحت الشعور تحت ثقل الفيض الخلاق ، تماماً كالمرأة التي يلبسها ألم المخاض التفكير بجنس الوليد ، ولما كانت عملية الصياغة التعبيرية تستدعي شكلاً خاصاً بالمبـــدع الفني ، أزداد الابتعاد عن القصد فرسخاً اضافياً ، هذا اذا لم تحرفه المادة التي يتعامل معها الفنان كما يحرف الموشور الضوء . فالشاعر أثناء الخلق « لايركب قطاراً يسير على سكة حديدية تمثل مسار قصده ، وانما يتحسس طريقه في غابة كثيفة من الاشجار ، ومن هنا فان حرية

القصد لديه قد لاتتعدى اختيار الشكل أو الموضوع » . (ص٣٩) . زد على ذلك تلك الصعوبات التي تنشأ عن الرموز الثرية والتي يحتمل معناها أكثر من تأويل ، ومادة اللغة العربية غنية بمثل هذه الشراك .

اذا اعتبرنا « الانطلاق من الوجود الموضوعي للعمل الادبي ومن قيمه الداخلية المتولدة من الاعمال الادبية العظيمة » (ص ٥٣) ما يسميه الناقد خلدون الشمعة بـ (المنهج الداخلي)، فان (المنهج الخارجي) هو النقد الذي يدرس العمل الادبي من خلال ارتباطه بالسياق التاريخي ، ويلزم نفسه ببرهان علمي « يتوصل اليه من خلال اتباع المنهج السلطوي » (ص ١٩) . بيد أن تقنين النماذج التاريخية لايلزمنا باخضاع المواليد الجديدة لمقتضيات هذه القوالب بشكل آلي ، حتى إن أكثر معامل الالبسة الجاهزة غباء لاتلزم المستهلكين بارتداء لباس موحد القياس مالم تلجأ الى تدبر أمرها باستخدام سرير بروكست Procuste . « إن الناقد الذي يمتلك فكرة مسبقة يحاول العثور عليها في عمل فني ويتخذ من محصلة بحثه عنها أساساً لعملية التقويم ، يكون قد فعل مافعله المتفرج الذي تجشم عناء الحضور المسرح ولكن ليس لمشاهدة المسرحية وانما لكي يغمض عينيه بشدة ويرهف أذنيه لسماع الموسيقى التصويرية اللازمة للعرض ، ثم يزعم أنه قد (شاهد) المسرحية أفضل من أي متفرج آخر » . (ص ٥٤) .

ان العادة في الفن هي خرق العادة ، وإلا فما معنى الابداع ان لم يكن تجاوزاً للأشكال الموروثة . ان « المنهج التاريخي في دراسة الأدب أقرب الى (تأريخ) الادب منه الى النقد الأدبي . فالنقد الأدبي ليس أقل اهتماماً بالاستثناءات منه بالقواعد ... » (ص ٢٢) . أي أن « المنهج التاريخي ألصق بالمؤرخ منه بالناقد . » (ص ١٣٠) .

يرفض الفن كافة القيود ، وذلك لأنه يعلمنا الحرية . وكما أننا عزلنا الفن عن القصد المسبق وعن المنهج التاريخي فاننا نميز بينه وبين السياسة والعلم . ان مجموع النقد مرتبط كالفلسفة بالاستقلال التام . وان « مجتمعاً يتبنى التعدد يقوم بالضرورة على التمييز بين الفلسفة والسياسة . وكل ماعدا ذلك هو اتجاه كهنوتي » (١) . ولقد ميز النقد العربي القديم بين الفن والمعتقد لأن لكل منها أداته الخاصة في اطلاق حكم القيمة . يقول ابن القارح

(١) روجيه غارودي ، منعطف الاشتراكية الكبير ، ترجمة : أديب اللجمي و د. كمال الغالي ، دار البعث ، دمشق ١٩٧٠ ، ص ٢٤٣ .

لبشار بن برد في الجحيم : « يا أبامعاذ ، لقد أحسنت فيمقالك، وأسأت في معتقدك»(٢)
وما يزال النقد في بلادنا العربيةيمارس بمعزل عن « هدف النقد العام في توسيع حجم خارطة
الحساسية بين القراء ، وفي الاشارة الى مايجدر بنا أن نقرأه وكيف نفعل ذلك . . وفي
الحكم على الاعمال المعاصرة من منظور يعزز جدارة الادب بأن يدرس كأدب أولاً (وليس
في هذا أي اغفال لدوره الاجتماعي) ثم كوثائق سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو نفسية
(ص ٥٩) . في الادب ، الادب أولاً ، والعلم ثانياً . ذلك أن جدارة الادب وحرمته
يعكسان جدارة وحرمة الانسان .

« إن مجرد استخدام منهج علمي يستند الى علم النفس أو علم الاجتماع أو الاقتصاد
أو السياسة لا يؤدي بالضرورة الى بلورة الأسس لنقد أدبي » (ص٥٧) ، ذلك ان العلم
يتناول الظواهر الطبيعية الواقعية ليطور معلوماتنا عن الكون باكتشاف القوانين الثابتة
بين مجمل مادته ، بينما ينصب النقد على اكتناه وتذوق الماهية الفنية التي تتجاوز الواقع
بالخيال الخلاق . « والظاهرة الفنية ... محكومة بقانونها الخاص » (ص١٥) ، « والعمل
الادبي سابق على القانون باستمرار ، ذلك أنه هو الذي يخلق القانون » (ص١٨).أضف
الى أن « الفن تجاوز للقانون باستمرار » (ص ١٤) .

مايحاوله النقد الحديث هو البحث عن رخام نقي ، عن أدب قائم بنفسه ، انه
يحاول ان يضع نفسه حيث يجب ان يكون بإحكام . « إن النقد الادبي في رأينا (فن
يستخدم العلم) وليس علماً له قوانينه » . (ص ١٢٠) والفن لايقوى على الحركة إلا
في الأفق المفتوح ، فهو يحمل بذرته القابلة للنمو في الاتجاه الذي تحدده له عوامله
الذاتية القائمة على الخلق الحر المتجه نحو الابداع المستمر ، وإن « المنهج الذي يساعدنا على
توسيع قاعدة ملاحظتنا للعمل الادبي لدى تطبيقها عليه ، لابد ان يفسح المجال للتعديل
في النظرية . . » (ص ٦١) . وطالما يلتزم المنهج بالأدب دون إلزام يعيق خطاه فالمناهج
كلها تستطيع الاقتراب من الحقيقة الخاصة بالنص . « فالمناهج النقدية بخلاف المناهج
العلمية تتكامل حتى في الوقت الذي تبدو فيه متعارضة . » (ص٢١) . إن اللغة الوحيدة
التي تفهمها اللغة هي الحوار .

(٢) أبو العلاء المعري ، رسالة الغفران ، تحقيق د . بنت الشاطىء ، دار المعارف
القاهرة ، ط٢ ص ٣٠٢ .

أما في مجال الأخلاق فإن ولسن نايت ، الذي يأخذ على عاتقه تفسير مسرحيات شكسبير في مؤلفه « دولاب النار » باعتبار كل مسرحية « وحدة رؤيوية قمينة بألا تمتثل لقوانين غير تلك التي فرضتها هي على نفسها » (ص ٤٤) ، يحث الناقد على الانحياز الى حسه الفني قبل حسه الاخلاقي . والنظر الى شخصيات شكسبير كـ (ماكبث) على أنها درامية ، وليس على أنها أناسي وجدت فعلاً في التاريخ . « وعلى هذا الأساس يدعو (نايت) في منهجه التفسيري الى الأخذ بالتأويل الميتافيزيقي بدلاً من التأويل الأخلاقي . » (ص ٤٨)

ولم يعد ممكناً تحويل « القيمة الجمالية التي هي في حقيقتها قيمة وصفية الى قيمة معيارية (أي أخلاقية) » (ص ٩٨) . بيد ان هذا لايعني انعدام العلاقة بين الفن والاخلاق . صحيح أننا لانستطيع الاقتصار على فهم الادب باعتباره نظرية في الأخلاق ، بل إنه يسعنا القول بأن الفن يجسد خلال مسيرته نوعاً من الأخلاق الطليعية ، أي أخلاق مضادة لأخلاق العرف والعادة . ويكفي ان الحرية أصبحت ملازمة لعملية الريادة التي يقوم بها الفن ، كي نكرس هذه الحرية باعتبارها مظهراً أخاذاً من مظاهر الفن والادب .

الذوق والحدس :

تحدثنا عن العبقرية المتجلية في الاحكام والتفرد ، ويمكننا متابعة التحليل لنميز بين الآلة التي يتم لنا بها إدراك الاحكام والملكة التي نكتشف التفرد بواسطتها بعد توصلنا الى الاحاطة بالمنهج الموضوعي في النقد . ورأينا أن العمل الأدبي غاية في ذاته . لا يسعنا فهم علائقه الداخلية إلا باستنطاق النص المنجز . وقد يتفاوت الأفراد في إدراك هذه العلاقات والنسب باختلاف مستوياتهم الثقافية والفكرية . ذلك أن الحبكة الفنية لهذه العلاقات تعكس ثقافة ونضج الفنان والأديب . بيد أن التفرد لا يحتاج الى مثل هذه الدقة لاكتشافه ، ذلك أنه متصل بالذوق والمزاج الفني للمبدع اكثر من اتصاله بالذكاء التحليلي . قد لا يستطيع القراء جميعاً إدراك الاحكام المنهجي في شعر المتنبي ، وقدرته الخارقة على توليد الصور الرائعة المستندة الى ذكاء وتجريد من المستوى الرفيع ، لكنهم سيتفقون على تذوق شيء لا يستطيعون الافصاح عنه أو شرح أسبابه ، فالذوق ، وهو القاسم المشترك الأعظم بين الكاتب والقارىء والناقد ، «لا يستند الى تعليل»(ص٦٨) ،

ويتضح دور الادباء والفنانين حينما نكتشف أنهم « يغيرون بأعمالهم الأدبية الذوق الأدبي ويصنعون الحساسية الفنية الجديدة .»(١) .

وتبرز حاجة الناقد الى الحساسية الفنية الرفيعة حينما يتناول قصائد الشعر الرفيع بالتحليل . يقول نايت : ان « النتيجة الشعرية النهائية لغز دائماً » (ص ٤٧) . وان النقد الذي لا يجوز على إكتشاف ما هو محكم وما هو متفرد في الادب فانه لن يساعدنا على الاحتفاء بالعبقرية حسبما تقتضي حرمة الادب والعبقرية معاً . ولقد استطاع الناقد خلدون الشمعة إكتشاف مثل هذا العجز في النقد العربي فكتب يقول : « تتجلى أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر ، في ظاهرة استمرار معظم كتب النقد الادبي ... في تعثرها أو عجزها عن تمثل نظام أو تكنيك للتعامل مع المبادىء والنظريات التي تطبق على العمل الأدبي ، نظام يدنو من المنطق العقلي ولا يبارح الحساسية الفنية » (ص ٥١) .

وبذلك فاننا نرى أن النقاد والادباء يضطلعون معاً بمهمة مساعدة الشعب على تذوق القيم الفنية والادبية وعلى إشاعة مناخ من التسامح والتفهم يحفظ للادب جدارته. اننا نتطلع من وراء هذا الامل الى واقع الشعب العربي فنراه يرزح تحت وطأة الامية من جهة وتحت وطأة الثقافة المكبلة. ويمكننا إدراج الانتقال السريع الى عصر «الصورة والصوت » في الثقافة، دونما توقف طويل على عصر الكتاب ، في رأس قائمة القيود التي تكبل ثقافتنا وتعيقها عن اللحاق بالثقافة العالمية .

وتنشأ الصعوبات الاخرى من غموض مصطلحات عديدة كالمثقف ، والمثقف الثوري ، والتراث ، والحس الجماهيري والحساسية الفنية او الادبية ، والذوق والتذوق.. فتارة نرى الذوق هو الذي يطفر بالناقد من « البصر الى البصيرة » وتارة نراه غائماً وغامضاً حينما يرتبط بالجمهور وباللاشعور الجمعي . ونعطيه حيناً قوة الغريزة التي لاتناقش أو نجعله أدنى مستوى من التقييم الفني . يقول الناقد خلدون الشمعة : « ان تاريخ النقد الادبي هو في حقيقته تاريخ الانتقال من مرحلة التذوق الى مرحلة التقييم الفني المحض » (ص ٨٢) .

---

(١) عبد العزيز الدسوقي ، من مقالته في مؤتمر الأدباء العرب التاسع . عن « الشمس والعنقاء » ص ١١٣ .

حقاً اننا نرى فرقاً بين التذوق والذوق والبصيرة والحساسية الفنية من جهة ، وبين الشرح والتفسير والتعليل والتقويم والمنطق التحليلي من جهة اخرى ، الا أننا لانقوم بذلك على سبيل التقسيم الطبوغرافي للقدرات الانسانية في عملية فهم الموضوع الأدبي . فطالما أننا اخترنا الاحتراق في شمس العمل الأدبي ، فنحن مدعوون لاستنفار ذواتنا في محاولة لبلوغ الاعماق والآفاق ، وكل منا راض بألا يجعل أقصى الكمال وقفاً على نفسه .

والخلاص من هذا الغموض الذي يكتنف كلمة « الذوق » ، نرى أن الالتباس واقع من حيث غزارة المعاني التي يحتملها هـذا المفهوم . ففي المقام الاول ، ترتبط الكلمة بحاسة الذوق والتي مركزها اللسان وتقوم بتمييز الطعوم المختلفة . ونستعمل في حديثنا العامي : « خلو الكلام من الطعم » للدلالة على عدم جدواه ، والمقام الثاني الذي يكثر استعماله لكلمة الذوق والتذوق مختلط بمعاني « الحساسية الفنية » و « الحساسية الادبية» و «الحس الجماهيري» . وهي مصطلحات تفيد معنى التذوق المرهف أو الخاص. وبالطبع فان هذه « الملكة » لامركز لها في الجهاز العصبي ، ولا يمكن ربطها بالعقل ، وهي مرتبطة بالحدس أو المعرفة المباشرة التي لاتحتاج الى تبرير . وهذا يقودنا الى الكلام عن المقام الثالث لمفهوم « الذوق » . وهذا المفهوم هو الذي يستخدمه المتصوفة للدلالة على التجربة التي لايمكن التعبير عنها لغوياً وبالتالي يستحيل توصيلها الى الآخرين . فالعنين على ما يرون لايستطيع ادراك او فهم معنى الجماع ولذته عن طريق الشرح النظري . ويعرف الشيخ محيي الدين بن عربي « الذوق » بأنه : « أول مبادىء التجليات الإلهية »(١) . وأعمق من الذوق عنده « الشرب » وهو « أوسط التجليات(٢) » . وفوق الذوق والشرب لايوجد سوى « الري » وهو : « غاياتها في كل مقام(٢) » . ويعرف أبو عبد الله الروذباري تجربة الصوفي الواقع تحت أمر التجليات قائلا : « الذوق أول المواجيد ، فأهل الغيبة اذا شربوا طاشوا . وأهل الحضور اذا شربوا عاشوا »(٣) .

---

(١) ابن عربي ، اصطلاح الصوفية، حيدر آباد ١٩٤٨ ، ص ٦ .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

(٣) السلمي ، طبقات الصوفية ، القاهرة ، مطابع الشعب ١٣٨٠ هـ . ص ١٢٢ (آ) .

ويقول الصوفي محمد بن عجيبة بأن « الذوق يكون بعد العلم بالحقيقة .. »(١) . وسواء أكان الذوق بعد العلم بالحقيقة أم تآتى معها ، فان الصوفي عاجز عن نقل هذه التجربة الا بالرمز والاشارات . وعلى الصعيد الفلسفي نجد معادلاً موضوعياً الذوق الصوفي ، هو مفهوم « الحدس » عند برغسون . ورغم تحفظنا حول الفوارق بين مذهب الصوفية « الكشفي » وبين مذهب الفلاسفة ، فان برغسون أقرب الفلاسفة الى التصوف . يقول : « إننا ندعو حدساً هنا ، ذلك التعاطف الذي ننتقل به الى داخل الشيء ، لننسجم مع مافيه من تفرد ، ومع مافيه مما لا يمكن التعبير عنه من جراء ذلك . وخلافاً لذلك ، ان التحليل عملية تحيل الشيء الى عناصر معروفة من قبل، ونعني بهذا عناصر مشتركة بين هذا الشيء وأشياء أخرى . ان التحليل قائم على تفسير الشيء بعلاقته مع ماليس إياه » .(٢) والحدس عند برغسون هو ما به ندرك « الديمومة » بل هو والديمومة شيء واحد ، ومذهب برغسون يقودنا الى الايمان بالحرية المرتكزة اساساً على وعي مكثف للديمومة . وهذا يقودنا الى مشاركة الديمومة بالخلق والابداع. ويمدنا بالفرح . هذا الفرح، لا ينبع عند الصوفية الا من الفناء في الله . كل ذلك يقودنا الى فهم الجانب المستغلق من كلمة « ذوق » باعتبارها عند المتصوفة معرفة وتجربة لا سبيل الى التعبير عنها ، وباعتبارها حينما تطابق كلمة الحدس ، خلقاً وابداعاً . ونحن حين نرفع هذا المفهوم عن الذوق الى أعلى مستوياته ونشحنه بتصورات جديدة وثرية ، لا نفعل ذلك الا لإيماننا بأن « الذوق » هو ما به يسمو الانسان ، وتتجاوز الانسانية نفسها باستمرار .

حول النقد التطبيقي :

النظرية المكثفة التي صاغها الناقد خلدون الشمعة في كتابه ، أمدتنا بفهم عميق لأشهر مدرسة نقدية حديثة في الغرب . وهو حينما يستخدم هذه النظرية يدرك اختلاف التراث العربي قديماً وحديثاً عن تراث اوربا وأمريكة ، وأنه من الصعوبة بمكان تطبيق نظرية منهجية تمثل قمة النضج في الوعي الأدبي على أدب مختلف المنابع ولم يبلغ بعد مرحلة النضج الكامل .

---

(١) معراج التشوف الى حقائق التصوف ، دمشق ، مطبعة الاعتدال ١٩٣٧ ، ص ٣٥ .

(٢) الفكر والمتحرك ص ٢٠٥ ، عن برغسون ، تأليف ف . ماير ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، دار بيروت ١٩٥٥ ، ص ١١٧ .

ويجدر بنا أن نسجل له نجاحه في دراسة ، قصة زكريا تامر « الأعداء » باعتبارها نموذجاً لـ « القصة الايقاعية » (ص ١٤٩) ، وتفوقه في دراسة قصيدة عبد الوهاب البياتي « عين الشمس ، أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق » ، وتعثره في التزام المنهج النقدي الذي تبناه وذلك أثناء تطبيقه على رواية « الأبتر » لممدوح عدوان . وسبب ذلك هو أن الناقد « يتكىء » على معلومات من خارج « الموضوع » ليبرر بها فشل الشاعر ممدوح عدوان في أن يحافظ على مستواه حينما يمارس كتابة الرواية فيقول : « ومن هنا فان القارىء المتتبع لتكوين ممدوح كشاعر لا بد أن يلحظ فور الانتهاء من قراءة « الأبتر » ذلك الانفصام في الشخصية التعبيرية لديه. » (ص ١٨٢). وهذا مايتعارض مع الأسس النظرية التي صدر عنها المؤلف في مقدمة الكتاب حيث يقول : « ١ — النقد الادبي ليس علماً ، بل فن يستخدم العلم . ٢ — يكتسب العمل الأدبي بمجرد انجازه ، وجوداً موضوعياً مستقلاً ، على الناقد أن يستنبط منه المنهج النقدي الملائم لدراسته . ٣ — يفترض أن يعامل الشكل في العمل الأدبي كغاية في حد ذاته ، كيا يصبح وسيلة ناجحة لغاية أخرى . » (ص ٧) .

التجربة الصوفية والتجربة الشعرية :

رأينا أن الطريقة عند الصوفي تقوده الى الحقيقة عن طريق الذوق في سبيل الفناء في الكينونة ، بينما يتناول الشعر « تأسيس الكينونة عن طريق الكلام »(١) . ورأينا كذلك أن الذوق والشرب والري تهدف كلها الى الاستغراق في المطلق. بينما يخطو الحدس نحو الابداع لأنه مرتبط بالوثبة الحيوية .

ولما كان الزمان مطلقاً لا بداية ولا نهاية له عند الصوفي . فالزمان عند الشاعر مرتبط بزرع بذرة الخلق في رحم المكان . ومن هنا ارتبط مفهوم الشعر بالثورة ومفهوم الصوفية بالانهزامية ، على صعيد المجتمع .

ولما كان الصوفي مرتبطاً بالله ، فان حركاته وسكناته محسوبة عليه . وما يقول

(١) مارتن هيدجر ، في الفلسفة والشعر ، ترجمة د. عثمان امين ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٩٢ .

أو يكتب هو نوع من الالهـام ، وخاصة اذا كان الصوفي مثل ابن عربي ، فهو يقول : « وما قصدت في كل ما ألفته مقصد المؤلفين ولا التأليف وانما كانت ترد علي من الحق موارد تكاد العقول تحترق منها فكنت أتشاغل عنها بتقييد ما يمكن منها فخرجت مخرج التأليف لا من حيث القصد ، ومنها ألفته عن أمر الهي يأمرني به الحق – سبحانه وتعالى – في نوم أو في مكاشفة . »(١) . ولا يشذ عن هذه القاعـدة ديوانه المشهور « ترجمان الأشواق » ، و « عين الشمس » التي يتغزل بها في الديوان هي احدى صفحات الوجود التي تعكس جمال الله . وابن عربي « يقول بوحدة المحبوب وان تعددت صوره ، وأن الحق (الله) هو المحبوب على الاطلاق والمعبود على الاطلاق ، وذلك لأن أساس العبادة وجوهرها هو الحب ، وأنه هو الجميل على الاطلاق ، ينعكس جماله على كل صفحة من صفحات الوجود ، وأن « النظـام » ابنة الشيخ مكين الدين بن رستم المقيم بمكة لم تكن في الحقيقة الا مجلى من المجالي الإلهية ، وصورة من صور الجمال الإلهي التي هام بها ابن عربي ، وكتب من أجلها « ترجمان الأشواق » ، انه يعترف صراحة بحبه للنظـام ، ولكن حبه لم يكن حبا شهويا حسياً ، وانما كان حباً عذرياً خالصاً (...) والصورة الحسية التي يتغزل فيها لاتعنيه بقدر ما تعنيه « الحقيقة » المرموز اليها : تلك الحقيقة التي ظهرت في حسناء مكة وفي غيرها مما لايتناهى من الصور . فهو ينظم ما ينظم من القصائد وعينه شاخصة الى صور الجمال ، ولكن قلبه مشغول بصاحب الصور .»(٢) . بينما ينظم الشاعر قصائده وعينه شاخصة الى المجتمع الذي يتولى قراءته وفهمه وتقديره.

ولقد أدرك الناقد خلدون الشمعة هـذه المعطيات وان لم يصرح بهـا في كتابه حينما درس قصيدة البياتي التي يقول عنها : « القصيدة ليست استعادة تاريخية وانما هي خلق اسطوري بدلالات معاصرة» (ص ٢٠٠) . ولقد كشف لنا معنى

---

(١) ابن عربي ، في كتاب مناقب ابن عربي ، تأليف ابراهيم البغدادي ، تحقيق د . صلاح المنجد ، مؤسسة التراث العربي ، بيروت ١٩٥٩ ، ص ٤٦ .

(٢) أبو العلا عفيفي ، الكتاب التذكاري لمحيي الدين بن عربي ، الهيئة المصرية ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٩ و ٢٠ .

« الوقتية » في التجربة الصوفية متخذاً من (وليم جيمس) مرجعاً له في ذلك ، ولقد كان الاجدر ان يرجع في ذلك الى تراث التصوف الاسلامي الذي صدر البياتي عن التأثر به في قصيدته .

وعلى العموم يعتبر نقده للقصيدة ، محاولة جريئة وناجحة للغاية ، وهي لا تقل اهمية عن القصيدة نفسها، ذلك ان قصيدة في هذا المستوى من الجموح الخلاق، تحتاج الى ناقد يمسك بزمامها ويروضها للقارىء .

موريس جانجي

الأصول الفلسفية للنقد عند سارتر

اذا كان الباحث يجد عادة مشقة في الحديث عن مفكرين وادباء لقلة المصادر المكتوبة عنهم ، أو لعدم توفر تلك المصادر ، فان الباحث عن سارتر يجد مشقة في الحديث عنه لسبب آخر هو كثرة الابحاث والمقالات والمؤلفات التي كتبت عنه ، وتناولت شق جوانب شخصيته وفلسفته بالدراسة والتحليل حينا ، والنقد والتجريح في اكثر الاحيان ، الامر الذي خلق من سارتر بالفعل اسطورة القرن العشرين ، يصح أن يقال فيه مثلما قيل في المتنبي من انه قد ملأ الدنيا وشغل الناس ، وأثار الصداقات والعداوات ، ودخل في المناظرات والمهاترات ، وخاض المعارك في شجاعة وصلابة ، واتخذ من كل قضية من قضايا عصره موقفا « نابعا » من وجدانه كأديب ملتزم أولا

« تقع على عاتقه مسؤولية الدفاع عن الحرية ، حيثما تعرضت هذه الحرية لخطر الضياع ، كما ينبع من وجدانه كانسان ثانيا » يعي مهمته في دفع التقدم الحضاري وفي تطوير الفكر واغنائه .

ولست أعرف مذهبا « فكريا » لاقى من الذيوع والانتشار والرواج مثلما لاقى المذهب الوجودي ، وبخاصة مذهب سارتر الوجودي ، ولست أعرف كذلك مذهباً اساء الناس فهمه وأصابه التشويه والزيف مثل الوجودية ، وبخاصة وجودية سارتر ، فأكثر الذين يتكلمون عن سارتر لم يقرؤوه ، والسعيد الحظ منهم من قرأ قصة من قصصه أو طالع احدى مسرحياته ، والاسعد حظا من اطلع على كتيبه « الوجودية نزعة انسانية» فكأن الوجودية اصبحت من مستلزمات الشباب المتحذلق في القرن العشرين ، كما تكون المقبلات عادة من مستلزمات المائدة الفاخرة ، فالكلام حين يكون عن سارتر والوجودية يلقى على عواهنه ، والاحكام عن هذا الموضوع تطلق جزافا وبسخاء من غير فهم ولا محاولة للفهم ، والرسالة التي وجهها سارتر الى تلميذه وصديقه فرانسيس جانسون بمناسبة صدور كتابه (مشكلة الاخلاق وفكر سارتر) تحكي كيف انطلقت الاقلام على ايدي فئات جاهلة سواء في دفاعها عنه أو في تهجمها عليه يدفعها الى ذلك الهوى لا العقل ، وكان يتملك سارتر حين يقرأ ذلك كله شعور قوي بأن ماكتب عنه موجه لسواه ، لأن هذه الكتابات جميعا لم تكلف نفسها عناء فهمه ولم تعطه صورة صادقة تزيده فيها لذاته .

وأمام هذا كله لايجد الباحث اذا شاء أن يكون رائده الفهم وغايته الموضوعية خيرا من العودة الى النصوص نفسها فيلتمس فيها وجه سارتر الحقيقي ، كما يلتمس فيها مدى تطور فكره وآرائه ، أو ليس هذا هو النهج الذي اعتمده سارتر نفسه في دراساته الفلسفية والادبية حين نصح بالرجوع الى الينابيع .. ؟

لقد عمد سارتر الى تطبيق فلسفته على مختلف الوان الادب وفنونه ، فكتب من أجل شرح هذه الفلسفة وتجسيدها وتوضيحها الرواية الطويلة والقصة القصيرة ، كما كتب المسرحية والمقالة والنقد ، وهو انما يسعى من وراء تناوله هذه الموضوعات المتعددة والمختلفة الى القاء المزيد من الضوء على فلسفته ورؤيته للعالم ، وسيتناول بحثي جانبا واحداً من هذه الموضوعات التي طرقها سارتر هو النقد الادبي ، وقد احتل النقد الادبي حيزا كبيرا ومهماً من كتابات سارتر ، بل اصبح النقد عند سارتر لوناً

من الادب له نكهته وطابعه ، فهو في الحقيقة ادب على الادب . فما هي المصادر الفلسفية التي اعتمدها سارتر في بناء مذهبه في النقد الادبي ؟ وما الخصائص التي يتميز بها هذا النقد ؟

سأحاول في هذا البحث استعراض الخطوط العريضة لخصائص مذهب سارتر النقدي من الناحية النظرية مستعينا بمؤلفه الرئيسي « الوجود والعدم » الصادر عام ١٩٤٣ وبكتابه « نظرية في الانفعالات » الصادر عام ١٩٣٩ وبكتابه « التخيل » الصادر عام ١٩٤٠ ، لأن هذه المؤلفات ترسم الخطوط الاولى وتمهد الطريق لفهم آرائه في الادب التي عرضها بعد ذلك في « مواقف » ولاسيا في الجزء الثاني منها ، وقد خص هذا الجزء ببيان « ماهو الادب ؟ » . وقد حاولت أن اجعل هذه الخصائص في اربع نقاط هي : العودة الى النص ـ المنهج الظاهري ـ الحرية ـ المسؤولية والالتزام . وبعد ذلك أتناول بالكلام نقده التطبيقي الذي ظهر في ثلاثة مؤلفات على جانب كبير من الاهمية هي « بودلير » الذي صدر عام ١٩٤٧ و « جان جينيه .. قديسا وشهيدا » وقد صدر عام ١٩٥٢ و « فلوبير .. ابله العائلة » وقد صدر جزءان منه في عام ١٩٧١ .

١ ـ العودة الى النص :

الخاصة الاولى التي تتجلى في مذهب سارتر النقدي هي تفضيل الأثر المكتوب على الكاتب ، وفي حين كان النقد المدرسي التقليدي يعتمد الطريقة التفسيرية أو العلية في النقد التي تقوم على ايجاد علاقات سببية تربط بين الكاتب والاثر كارتباط السبب بالنتيجة فتنطلق من الاديب لتصل الى الاثر ، فان سارتر على نقيض ذلك تماما « يبحث أولا عن معنى الاثر نفسه ليصل منه الى مؤلفه (١) » ، وبتعبير اكثر دقة ، النقد عند سارتر قائم على الفهم لا على التفسير ، والفهم لايتأتى الا بالرجوع الى الاشياء ذاتها ووصفها كا تتبدى مباشرة لشعور الخالص باعتبار ظواهرها خالصة ، وقد

(١) اعطاء المحل الاول للنص لايستتبع على الاطلاق الاستغناء عن دراسة حياة الاديب ، فقد أوضح سارتر في كتابه « نقد العقل الدياكتيكي » بجلاء العلاقة الجدلية التي تربط بين الاثر وحياة مؤلفه . وسنتكلم عن هذه العلاقة حين نتعرض لكتاب سارتر عن فلوبير في آخر هذا البحث .

افتتح سارتر كتابه « الوجود والعدم » بمقدمة استهلها بقوله : « احرز الفكر الحديث تقدما هائلا حين ارجع الكائن الى مجموع الظواهر التي تعبر عنه . والقصد من ذلك هو الغاء عدد من الثنائيات التي كانت تعيق نجاح الفلسفة والاستعاضة عنها بوحدانية المظهر » (٢) ..

ومن بين الثنائيات التي الغيت نتيجة لارجاع الكائن الى مجموع الظواهر القول بالداخل والخارج ، لم يعد الكائن من خارج اذا عنينا بالخارج قشرة برانية تحجب عن الانظار طبيعة الشيء الحقيقية ، ولم يعد للكائن من داخل اذا عنينا بالداخل بطانة مستورة في الجوانيات ، ان المظاهر التي تعبر عن الكائن عند سارتر ليست في الداخل ولا في الخارج ، تلك المظاهر هي عينها الباطن وهي متساوية كلها ، وهي لاتحيلنا الى جواهر مودعة في الحنايا الخفية ، تلك المظاهر ترسلنا الى مظاهر اخرى ، وهكذا نظل ننتقل من مظهر الى مظهر دون ان نصل الى باطن ذي قناع .

فاذا كان عند (كانت) وجودان : الوجود الظاهري والوجود الباطني ، فلا وجود عند سارتر لغير الظاهر ، فأحلت نظرية سارتر في المعرفة الظاهرة محل حقيقة الشيء . أو لم يعلن روكنتان بطل رواية الغثيان : « الآن عرفت ان الاشياء بكاملها هي ماتبدو عليه اما وراءها فليس ثمة شيء ... »

ومن جملة الثنائيات التي الغيت نتيجة لارجاع الكائن الى مجموع الظواهر ، القول بالقوة والفعل . لاشيء كائن بالقوة ، كل شيء هو فعل ، كل شيء هو بالفعل ، لاقوة خلف الفعل ، القوة ذاتها فعل . ان عبقرية بروست لاتعني قوة كامنة داخلية ، فالعبقرية ليست قوى كامنة لايمكن التعبير عنها كاملا ، لاكبت في العبقرية . هي كلها في النتاج الظاهر ـ عبقرية بروست مبسوطة كلها في مؤلفاته ، هي كلها في كل ما كتب . ومن الخطأ الاعتقاد اذن ان هناك مطويات لم تعرض بقلم بروست لأنه لم يتمكن من ان يعرضها ، من الخطأ القول لقد كان بامكان راسين ان يكتب مسرحية جديدة مادام لم يكتبها .

مامعنى ذلك؟ معناه انالانسان ، او بتعبير أصح الواقع الانساني ، يسعى باستمرار الى ان يتحول الى مظهر فهو تفتح مستمر دائب ، ديمومة على حد تعبير برغسون .

---

(٢) الوجود والعدم نشر غاليار ـ ص ١١ .
L'être Et le Neant — Gallimard

ان نقطة البداية في فلسفة سارتر الكوجيتو الديكارتي : « انا افكر اذن فأنا موجود » . يقول سارتر : ان كل نظرية تتناول الانسان خارج الانا الذي يدرك هي نظرية لاغية للحقيقة ، لاوجود لحقيقة اذا كانت لاترتكز على وجود حقيقة مطلقة .. تلك الحقيقة التي يتناولها الناس في بساطتها وسهولتها والتي تقوم على ان يدرك الانسان ذاته ادراكاً مباشراً ومن دون أية واسطة . ولكن سارتر يتحدث عن شعور سابق على التأمل ، فلا يقول بأن الفكر يستبطن ذاته ، وانما يذهب كما ذهب من قبله هوسرل الى ان الشعور هو دائماً شعور بشيء ، فالشعور موجه منذ البداية نحو الظواهر ، والواقع ان الانسان لايدرك نفسه فحسب بل هو يدرك نفسه باعتباره « موجوداً في العالم » ، فلا شعور اذن بدون موضوع . ولا وجود لفكر دون شيء يختلف عن طبيعة الفكر نفسه . والظاهرة « وجود » باعتبارها ذلك الموضوع الذي يتجه نحوه الشعور . وليس من شأن « المظهر » ان يحجب الماهية كما بينا ، بل من شأنه ان يعلنها ويكشف عنها . ومن هنا يبدو تأثر سارتر بالفينومينولوجيا واضحاً ، وهذا بالفعل مايقودنا الى الكلام عن الخاصة الثانية التي يتصف بها النقد السارتري وهو انه نقد ظاهري .

٢ ـ النقد عند سارتر ظاهري النهج[١] :

والنهج الفينومينولوجي أو الظاهري ينص على ضرورة استخلاص معنى الظاهرات النفسية أولاً وقبل كل شيء وتوضيح ماهياتها والنظر اليها بمنظار جديد ، ودراسة هذه الظاهرات من الداخل لا من الخارج كما كانت تفعل مدارس علم النفس التقليدية ، حين كانت تطبق على دراسة الظواهر النفسية النهج نفسه الذي تطبقه على دراسة الاحداث الفيزيائية الطبيعية متغافلة عن ابراز معنى الظاهرة بالنسبة لواقع الانسان . ومن أجل هذا المطلب يجب كما يقول هوسرل « الرجوع الى الاشياء ذاتها » بعد تعليق كل حكم سابق يتصل بطبيعتها ووجودها ، أي على حد تعبيره « وضعها بين

(١) تقترن فلسفة الظاهريات باسم مؤسسها ومبدعها ادموند هوسرل (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨) وتعتبر هذه الفلسفة بحق نقطة تحول بالغة الاثر في تطوير الدراسات العلمية وفتحاً جديداً مبيناً لا يدانيه أي فتح في العلوم الانسانية ، طبعت القرن العشرين بطابعها وغيرت منحى الدراسة في العلوم عامة والعلوم الانسانية خاصة .

أقوسين»، والعمل على وصفها كما تتبدى مباشرة للشعور الخالص المحض باعتبارها ظواهر خالصة محضة .

فالفينومينولوجيا تسعى اذن الى دراسة الظواهر من الداخل كما نعانيها في تجاربنا الداخلية المباشرة دراسة وصفية للوصول الى ما هو أبعد من الظاهرة ، وبمعنى أدق للوصول الى ماهية الظاهرة .

والماهيات لاتقوم بذاتها أو في عالم منفصل ، وليست نماذج مثالية عن اشياء ممكنة كما يذهب الى ذلك افلاطون ، بل هي عند هوسرل معطيات واقعية تشبه الى حد كبير المعطيات المباشرة التي يتكلم عنها برغسون ، وهي تنتج عن اصطدام الشعور الذاتي بالاشياء الخارجية .

وقد اعتمد سارتر المنهج الظاهري ، بعد ان اغناه ، بتطبيقه عملياً على العديد من الظواهر النفسية ، كما تبنى نظرية هوسرل في الشعور وطبقها على دراساته النفسية والنقدية على السواء : فأنا حين ادرك آنية من الزهور على شرفتي فان هذا الادراك ليس حالة داخلية ، ولكنه فعل من افعال شعوري ذاته ينصب على غرض في العالم الخارجي ، وكذلك حين تجنح بي الذاكرة الى يوم عطلة قضيته فان هذه الذكرى ليست واقعة داخلية محضة بل فعلا يتوجه شعوري بواسطته نحو بعض الاحداث التي جرت في ماضي انا ، وقل الشيء نفسه بالنسبة للانفعال والتخيل والعاطفة ، فالانفعال ليس حالة شعورية داخلية ، ولكنه علاقة موضوعية بالعالم وادراك للجانب السحري من الاشياء فيه ، فحين أعجز عن تحقيق فعل من الافعال وتنسد امامي سبل هذا التحقيق انفعل ويكون الانفعال شكلاً من اشكال السلوك يستهدف القضاء على الموقف الصعب وتغيير العالم تغييراً شاملا ، فسلوك المنفعل اذاً سلوك خيالي قائم على انكار الواقع ومحاولة التأثير في العالم تأثيراً سحرياً مباشراً أي بطرق غير عقلانية، وكذلك الخيال فهو منفصل كلياً عن الادراك الحسي ، والصورة الخيالية ليست شيئاً داخل الشعور ولكنها شعور بشيء غائب يوهم بالحضور . والعاطفة نفسها التي هي من اكثر الظواهر ذاتية لاتخرج عن هذا القانون ، فالعاطفة بالنسبة لي ضرب من الوجود في العالم ، فالحب والكراهية شكل من اشكال توجهي الى الغير . وهكذا فالخاصة الماهوية للشعور هو « الاحالة » ومعناها اتجاه الشعور الى موضوع ما خارج عن الذات والذي بدونه لايكون الشعور شيئاً على الاطلاق

فالشعور عند سارتر كما هو عند هوسرل ليس حالة شعورية ولكنه دوماً وابداً شعور بحالة معينة فيوجد شعور انفعالي كما يوجد شعور متخيل وهكذا ..

٣ - الحرية :

الحرية عند سارتر بعد أساسي من أبعاد الوجود الانساني، بل هي الوجود الانساني نفسه . وفلسفة سارتر تدور كلها حول الحرية فالانسان حر لأنه هو الذي يخلق ماهيته ولا يستطيع بأي حال أن يتخلص من وزر الحرية لأن الحرية قدره ، فنحن كما يقول سارتر قد كتب علينا أن نكون أحراراً .

وتتكشف لنا الحرية عن طريق الغثيان ، والغثيان هو الشعور الذي ينتاب المرء حين يشعر بما في وجود الأشياء من امتلاء وصفاقة ، ومن خلال تجربة الغثيان التي هي تجربة ميتافيزيقية أو على الأصح انطولوجية لأنها تكشف لنا عن أعماق الوجود . يميز سارتر بين نوعين من الوجود: الوجود الانساني ويسميه الوجود لذاته، ووجود الأشياء ويسميه الوجود في ذاته الذي هو في تلاحم دائم مع ذاته ، أي أنه هو نفسه دائماً وذلك لانه يخلو من الشعور الذي يستطيع به الوجود الانساني أن يصبح شيئاً آخر غير نفسه . والموجود في ذاته مليء كثيف صلب ، ثابت لامعنى له ولاسبب ولاعلة ولا ضرورة فهو موجود واقعي ، كائن بالفعل لابالقوة ، لاموضع فيه لتصدع أو مفارقة ، إنه موجود متكامل ، قائم في ذاته ومكتف بذاته كوجود العالم الذي يحيط بنا أو وجود أي موضوع مادي او وجود ماضينا نفسه ، والموجود لذاته أي الوجود الانساني وجود متحرك متغير زماني قوامه النزوع المستمر نحو المستقبل والتنصل الدائب من الماضي والمجاوزة المتواصلة لذاته . وهذا الوجود هو الذي يمنح الاشياء قيمتها ، وقبل ان يأتي الشعور الى العالم كان هذا العالم فوضى مطلقة لامعنى لها . والنتيجة ان الموجود لذاته ناقص بالضرورة ، وبظهور الشعور في العالم طرأ على الوجود النقص أو العدم . واذا كان الشعور عند سارتر يعني الحرية فان الحرية هي العدم ، ذلك ان النقص في الموجود لذاته يسميه سارتر عدما » فالانسان عدم بمعنى ان الموجود لذاته موجود حر ينخر في قلب الوجود كأنما هو يفرز اللاوجود ، ويمثله سارتر بالدودة في الثمرة وبالسوس في الخشب .

اذن فالوجود الانساني نقصان في الوجود ، والموجود لذاته يحاول عبثاً ان

يصبح وجوداً في ذاته كوجود الاشياء مع الشعور بهذا الوجود ، غير ان هذه المحاولة مكتوب لها الفشل لأن معناها ان يصبح الانسان الهاً ومن أجل ذلك يقول سارتر « الانسان هيام لاجدوى منه » ، والواقع ان الانسان لايتطابق مع ذاته بل هو في تجاوز مستمر لذاته ولما كان الموجود لذاته سلباً محضاً « فان من شأنه ان يجلب العدم على الاشياء ، اعني انه هو الاصل في اللاوجود، فالعدم هو نسيج الوجود الانساني لان الموجود لذاته هو العدم الذي به توجد الاشياء ولو انه هو نفسه ليس بشيء . وليست الحرية سوى ذلك « العدم » الذي يفصل الانسان دائما » عن ماهيته فيحول بينه وبين التطابق مع وجوده .

ونحن لسنا الا ماغتار لأنفسنا ان نكون ، وكما كان يقول العرب قديماً « الانسان حيث يضع نفسه » ، فالانسان هو الذي يبدع القيم ولا وجود لقيم قبلية سابقة على وجوده . وعلينا ان نضفي على الوجود المعنى الذي نراه وما القيم في الحقيقة سوى هذا المعنى الذي نختاره .

اذن فالحرية عبء ثقيل على الانسان لارتباطها المباشر بالاختيار وما يفرضه هذا الاختيار من القلق والدوار عند الفعل فيسعى الانسان من اجل التخلص من وزر الحرية وعبئها الثقيل الى افانين الحيل والاساليب بغية التمويه على ذاته او خداعها وهذا مايدعوه سارتر سوء النية . كأن يثبت لنفسه مثلا « انه ليس حرا » بل مسير بنظام محكم صارم لايملك الخروج عليه ، أو ان يحاول ان يقنع نفسه بأنه أسير الضرورة بل مجرد شيء من الاشياء ، او ان يعمد الى الالتجاء بالمذاهب الحتمية يتخذ منها ذريعة وتبريراً تعفيه من مواجهة حريته فيركن اليها ويطمئن ، على ان هذه الوسائل وغيرها جميعاً ليس لها ان تعفي الانسان من حريته بل لابد له من أن يمارس هذه الحرية في تكوين ذاته واختيار ماهيته ، فحياة الانسان اختيار مستمر لذاته في كل لحظة من لحظات وجوده ، ولاتتحدد ماهيته الا على ضوء هذا الاختيار .

كان لتحليل سارتر لسوء النية أهمية بالغة، وقد انعكس هذا التحليل على دراساته الادبية عامة ولا سيما على دراسته الشهيرة التي كتبها عن بودلير الشاعر الفرنسي المعروف والتي سنتعرض لها بعد قليل . وأما الآن وبعد أن رسمنا المسار الذي اتبعه سارتر من أجل تكوين بنائه الفكري منطلقاً من السيكولوجية ليصل الى الانطولوجية ، فسوف نشهد كيف أفضت به هذه الطريق الى الاخلاق. وبالفعل فقد تم هذا الانتقال عن طريق

ما أسماه التحليل النفسي الوجودي تمييزاً له عن التحليل النفسي الفرويدي . فما هو التحليل النفسي الوجودي وما الذي يفرقه عن التحليل النفسي الذي وضعه فرويد ؟

في الواقع لاينكر سارتر على التحليل الفرويدي فضله في اغناء معرفتنا بالكشوف العظيمة والملاحظات القيمة التي أسداها في المجال النفسي كما لاينكر فضله في فضح الكثير من الاوهام والخرافات وتبديد العديد من المزاعم والأحكام المسبقة التي خيمت على البشرية ردحاً طويلاً من الزمان ، ولا ريب في أن سيكولوجية التحليل النفسي هي أول ما أبرز معنى الوقائع النفسية أي انها أول ما أكد أن كل حالة شعورية تمثل شيئاً آخر غيرها فالانفعال مثلاً قد يكون هرباً من تكشف الحقيقة والنوم احياناً قد يكون هروباً من اتخاذ قرار معين ومرض بعض الفتيات قد يكون في رأي « شتيكل »(•) هرباً من الزواج . كل ذلك صحيح ويمكن التسليم به ولكن السؤال الذي يبقى عالقاً في الأذهان: ماهو اللا شعور أو العقل الباطن وما نصيب هذه الفرضية الغامضة والمبهمة من الصحة وكيف يمكن لشيء لا شعوري أن يحمل معنى مادام مصدر كل معنى هو الشعور كما سبق أن أوضحنا ؟ فنحن اذن أمام حالتين لا ثالث لها اما أن نشعر بالموضوع أو لا نشعر به واذا كان لدينا شعور ما — ولو ضمنياً — برغبتنا الحقيقية لكان ذلك تمويهاً أو خداعاً شعورياً على الذات وهو ما أطلق عليه سارتر سوء النية وهذه النقطة بالذات لم يعرها فرويد ماتستحق من الاهتمام .

فقد رد فرويد كل رغبة في الانسان الى رغبة وحيدة طاغية هي الرغبة الجنسية أو الليبيدو ، والتحليل الفرويدي يتصور الظاهرة الشعورية على انها اشباع رمزي لرغبة تكبتها الرقابة فكأن طريقته ترمي الى تفسير كل الظواهر رمزياً الا ظاهرة واحدة هي ظاهرة الجنس مع ان الجنس نفسه يمكن أن يعني شيئاً آخر غير نفسه ومن أجل ذلك يوجه سارتر الى سيكولوجية فرويد انتقادين : موضوعيتها من جهة وسببيتها من جهة ثانية ، انها موضوعية بمعنى انها تمنح تاريخ المرضى بالعصاب « طبيعة أو خاصة » تطلق عليها اسم الليبيدو وهي سببية لأن معنى سلوكنا الشعوري خارج تماما عن هذا السلوك نفسه ، أو بعبارة أفضل ، المدلول يكون منقطع الصلة تماما بالدلالة ، فالواقعة الشعورية بالنسبة للمدلول شأنها شأن الشيء ، هي معلولة لحدث معين وهي موجودة بالنسبة لهذا الحدث ويمثلها سارتر بآثار نار أوقدت على جبل بالنسبة إلى من أوقد هذه النار ،

(•) شتيكل — عالم من تلاميذ فرويد من أنصار مدرسة التحليل النفسي .

فوجود الآخرين ليس متضمنا فيها تخلف من رماد ، بل هم مرتبطون به برباط من العلية ، والرباط خارجي ، وآثار النار سلبية بالنسبة الى هذه العلاقة العلية كما هو شأن كل معلول بالنسبة الى علته(١) . ولهذا السبب اعتاد مفكرو التحليل النفسي وضع روابط علية خارجية جامدة بين الوقائع المدروسة . (فكرة الدبابيس تدل دائماً في الحلم على أثداء النساء ودخول عربة القطار يدل على الفعل الجنسي) وهكذا ..

وهنا يتساءل سارتر : هل يمكننا التسليم بأن واقعة شعورية مايمكن أن تكون كالشيء الجامد بالنسبة الى معناها ، أي أنها تتقبله من خارج كما تتقبل صفة خارجية ..؟ يبدو بأن نتيجة مثل هذا التفسير يقوم على اعتبار الشعور شيئاً جامداً أو ظاهرة ثانوية سلبية بالنسبة الى المدلول كما يقوم على الاعتراف بأن الشعور يؤلف من نفسه معنى دون أن يكون شاعراً بالمعنى الذي يؤلفه وهذا لعمري تناقض صارخ خصوصاً بالنسبة لسارتر الذي ينطلق من الكوجيتو الديكارتي ويعتبر الشعور ايجابياً وله معنى يجب أن نستخبره من الداخل لا من الخارج كما نستخبر آثار النار لأن الشعور كما يؤكد سارتر هو الواقعة والدلالة والمدلول جميعاً .

ولذلك يقول سارتر في مقطع شهير من كتابه « نظرية في الانفعالات » : « ونحن من جانبنا لانرفض التحليل النفسي اذا كان الفهم هو السبيل الذي أدى اليه ولكننا نقتصر على انكار كل قيمة وكل معقولية لنظريته الضمنية في العلية النفسية . ثم أننا نقرر أنه مادام المحلل النفسي يستعين بالفهم لتفسير الشعور ، فانه يحسن الاعتراف صراحة بأن كل مايحدث في الشعور لايمكن أن يفسر إلا بالشعور ذاته (٢) » .

يأخذ سارتر اذن بطريقة الفهم ويرفض رفضاً قاطعاً طريقة التفسير العلية ، وهو يسير على النهج نفسه الذي سار عليه من قبل كل من جاسبرز ودلتي وتقوم طريقة التفسير العلية هذه على ايجاد علاقة من الخارج بين شيئين كأن أفسر مثلاً الامتداد بالحرارة فالاحداث الفيزيائية والكيميائية والبيولوجية تخضع للتفسير السببي في حين أننا لانملك تفسير الوقائع الانسانية بتطبيق النهج نفسه الذي نطبقه على حوادث الطبيعة .

---

(١) نظرية في الانفعالات — ترجمة الدكتور سامي محمود علي وعبد السلام القفاش دار المعارف — ص (٤٣) .

(٢) نظرية في الانفعالات — ترجمة الدكتور سامي محمود علي وعبد السلام القفاش — دار المعارف — ص : (٤٣) .

ماهو التحليل النفسي الوجودي الذي يطالب به سارتر كي يكون بديلاً عن التحليل النفسي الفرويدي ؟ انه قبل كل شيء طريقة ظاهرية (١) ، وقد سبق أن أشرنا بكثير من الايجاز الى مبادىء هذه الطريقة ومرتكزاتها كما سبق أن ذكرنا من جهة أخرى حين عرضنا لتحليل الوجود عند سارتر ان الغاية القصوى والنهائية التي يصبو اليها الموجود الانساني انما هي أن يصبح « موجوداً في ذاته » هو من ذاته بمثابة الأصيل أو الدعامة أي أن يستحيل الى « موجود في ذاته ولذاته » ولكن هذا المطلب كما رأينا مآله الفشل لأن الشعور لايقدر أن يحيل وجود العالم الى وجوده كما لايقدر أن يحيـل وجوده نفسه ليكون من وجوده بمثابة الأصيل أو الدعامة ، واما الآن فنضيف على ذلك بأنه « اذا كان معنى رغبة الانسان القصوى الصبوة الى أن يكون الله فان الرغبة ليست مؤسسة مطلقاً على هذا المعنى ولكن على العكس من ذلك فان الرغبة تمثل انشاء خاصـاً لغاياتها فالرغبة في الوجود تتحقق دائماً كرغبة في اسلوب الوجود (٢) » . فاذا لم يكن في مقـدوري أن أختار وجودي في العالم وشكلي وجنسي وطبقي ... فيبقى في مقدوري على كل حـال أن أحدد بحريتي موقفي من هذه التحديدات الاصلية كما يبقى في مقدوري ان اختـار الموقف الذي يمكن أن أتخذه من هذه المفروضات جميعاً فقد أكون ضعيفاً بيد أن موقفي من هذا الضعف قد يكون متبايناً كل التباين فقد أظهر ضعفي او أخفيه وقد أجعل منه موضوعاً للزهو أو موضوعاً للمذلة والمهانة وحتى ماضي ، مـاضي نفسه الذي لا يمكنني تغييره استطيـع أن أضفي عليه المعنى الذي أريد فيتغير تبعاً لذلك الاثر الذي يمكن أن يتركه على أفعالي الحاضرة والمستقبلة فالعامل مثلاً يستطيع أن يرضى بواقعه ويقنع به من غير أن يسعى لتغييره ولكنه يستطيع أيضاً أن يختار أن يكون عاملاً ثورياً يعمل على تحقيق مكاسب لطبقته الكادحة والاديب البورجوازي مثلاً يستطيع أن يختار بملء حريته الدفاع عن مصالح طبقته كما يملك اذا شاء أن يتنكر لطبقته البورجوازية وينتصر لطبقة البروليتاريا وتطلعاتها .

اذن فالحرية عند سارتر مطلقة والانسان حر في كل شيء لايقيده شيء قبلي، حرّ في السلب والايجاب . حرّ في ان يختار ولكنه ليس حراً في ان لايختار كنتيجة لوجوده الذي يسبق ماهيته ، وقد أثار هذا المفهوم للحرية جدالاً حاداً بـين صفوف المفكرين

---

(١) الوجود والعدم ــ صفحة (٥٥٩) .

(٢) الوجود والعدم صفحة (٦٥٤) .

والنقاد لامكان هنا لعرضه ومناقشته لانه يخرج من موضوع بحثنا وحسبنا ان نشير هنا الى ان اختيار الانسان نابع عن تفكير سابق كما ان أفعاله جميعاً قائمة على غايات سابقة وضعها لنفسه وان هذه الافعال جميعاً سواء عرف دوافعها أم لم يعرفها قائمة على اختيار حر مطلق سابق على التفكير بل هو ووجوده في العالم شيء واحد فالحرية عند سارتر هي الوجود ، وبالفعل فقد فرق سارتر في الصفحات الاولى من كتابه «الوجود والعدم» تفريقاً واضحاً لايدع مجالاً للغموض أو اللبس بين المشعور به وبين المعروف ، فالمشعور به يرافق العمليات النفسية جميعاً فيوجد شعور انفعالي كما يوجد شعور متخيل وهكذا من غير ان يصاحب هذا كله بالضرورة معرفة لأن من شأن المعرفة ان تعري الشيء موضوع المعرفة كما يدل على ذلك الاشتقاق العربي لهذه الكلمة ولا تتم هذه التعرية ان صح التعبير الا بانفكاك عن الذات ومن ثم تمالك للذات من جديد على صعيد التفكير والتأمل ، والساحة واسعة جداً أمام الناقد بين المشعور به والمعروف من أجل التأويل والتنقيب بتوضيح المبهم والكشف عن الغامض والغوص الى اغوار الاثر الادبي ولا يقوم ذلك الا بالاستعانة بالتحليل النفسي الوجودي .

ذلك ان مهمة التحليل النفسي الوجودي تقوم على البحث عن الاختيار البدئي والاساسي للشخص وتحديد التصميم الاولي الذي رسمه لحياته باختياره الحر ، ولعل تلك النقطة الجوهرية بالذات هي التي تميز أخيراً التحليل النفسي الوجودي من التحليل النفسي الفرويدي ، فالتحليل الوجودي عند سارتر يرمي الى كشف الاختيار الذاتي الذي يحدد بواسطته الشخص ماهية نفسه ، ولكون طريقة الكشف عن هذا الاختيار هي تفسير سلوك الشخص الحالي ورد هذا السلوك الى علاقات خاصة بالوجود ، علاقات تتمثل في موقف الشخص من الوجود وليس الى رغبات ثانوية كالليبيدو كما فعل فرويد وليس الى ارادة القوة كما فعل أدلر(١) .

ان مهمة الناقد تقوم اذن على كشف الاختيار البدئي لذلك الأثر، ذلك اننا نعيش شطراً كبيراً من حياتنا ونحن نجهل اختيارنا فكل تصميم يفرض اختياراً ولكن جهلنا لهذا الاختيار لاينفي عنه مع ذلك انه اختيار حر لأننا نعيه ونعيشه ، وبكلمة ، تقوم

---

(١) راجع كتاب المشكلة الاخلاقية وفكر سارتر لفرنسيس جانسون — صفحة (٣١٩) .

مهمة الناقد على كشف رؤية الكاتب واسلوب وجوده في العالم والاساس الذي يقوم عليه التحليل الوجودي هو ان الانسان (كل) وليس مجموعة من الصفات وانه يتبدى كله في سلوكه سواء في أعظم افعاله أو اشدها تفاهة ، وحتى الميول بل وحتى الاذواق التي قيل انه لايصح فيها جدال ولا مناقشة ترمز الى اختيار للوجود على نحو ما فاذا عرف الناقد ان يستخبرها فانها ستفصح عن تصاميم الانسان الاساسية .

كم هي غنية هذه الطريقة في التحليل فهي توسع من امكانيات التأويل اتساعاً غير محدود فكل شيء يصبح ذا دلالة وكل شيء يحمل معنى .. فان حب فلوبير السوائل ليس نزوة من فنان وان شغف بودلير بالعطور ليس مجرد هوى من شاعر بل هي رموز ولها دلالاتها فقد اظهر سارتر في تحليلاته الشهيرة للرخاوة واللزوجة كيف تفصح الصفات عن الوجود وتكشف عنه، أو على الاقل كيف تكشف عن اساليب للوجود وان اختيار هذه الصفة بالذات دون غيرها انما يكشف عن ذواتنا وعن صبواتنا في المستقبل .

٤ ـ المسؤولية والالتزام :

الخاصة الرابعة التي يتصف بها النقد عند سارتر انه نقد مسؤول وملتزم فقد رأينا الحرية في المفهوم السارتري هي صميم الوجود الانساني وهي مطلقة وتتجلى دائماً في موقف، والحرية المطلقة تستلزم المسؤولية المطلقة واذا كان قد حكم على الانسان ان يكون حراً فكذلك قد حكم عليه ان يكون مسؤولاً عن نفسه امام ذاته وامام الآخرين أيضاً، وليس الانسان مسؤولاً عن فرديته المحدودة الضيقة فحسب ولكن مسؤول عن الجميع . ذلك اننا في كل اختيار وفي كل فعل نقدم للانسانية صورة للانسان الذي يجب ان يكون ، فالمسؤولية هنا تنتظم الانسانية جمعاء والفعل موجه الى الانسانية كلها لأننا في اثناء الاختيار انما نختار في الحقيقة الانسان .

ولعل هذا الايمان العميق بالانسان وبحريته ومسؤوليته هو الذي حمل سارتر على تخصيص الجزء الثاني من (مواقف) للاجابة عن سؤال « ما هو الادب ؟ » وقد عمد سارتر من اجل الاجابة عن هذا السؤال الى بحث ثلاثة أمور على جانب كبير من الاهمية والخطورة وهي ، ما هي الكتابة ؟ ولماذا نكتب ؟ ولمن ؟

ففي هذه الدراسة يحدد سارتر مفهومه للعمل الادبي كواقع اجتماعي كما يرسم صورة للدور الكبير الذي يمكن ان يلعبه الاديب الملتزم في المجتمع ، يقول سارتر في مقال

له عنوانه : «تأميم الادب» : « ليس من شك في ان العمل الادبي واقع اجتماعي ، وعلى الكاتب حتى قبل ان يتناول القلم . ان يكون على اقتناع بـه ، وحقاً عليه ان تتخلل المسؤولية كل جوانب نفسه فهو مسؤول عن كل شيء : عن الحروب الرابحة والخاسرة، وعن صنوف التمرد وأنواع الردع ، وهو شريك الظالمين اذا لم يكن حليفـاً طبيعياً للمظلومين ، لا لأنه كاتب فحسب . بل لأنه كذلك انسان ، وهـذه المسؤولية عليه ان يحياها وان يريدها (وبالنسبة اليه يجب ان تكون الحياة والكتابة شيئاً واحداً – لا من أجل ان الفن انقاذ للحياة ولكن لأن الحياة تعبير عن مشروعات، وقد اختار هو الكتابة مشروعاً له ..(١)) .

فالالتزام عند سارتر يعني الحرية ، الحرية التي تستلزم المسؤولية ، والادب الملتزم الذي يدعو اليه هو الادب الهادف الذي يستتبع حيوية العمل الادبي في ارتباطه بالعصر وملابساته وتوجيه الوعي فيه وجهة انسانية غير مشروطة فهو يؤلف على حد تعبيره. « المجموعة التركيبية لكل ما استطاع العصر ان ينتجه كي يستنير دون اغفـال للموقف التاريخي والمواهب » ، أما الادب الهادف ان جازت هذه التسمية الذي ينحط الى درك الدعاية ليقف عند حدود النصائح المباشرة والمواقف المفتعلة والمواعظ والارشادات فهذا اللون من التعبير سطحي ومبتذل ولا يمت الى الادب بأية صلة.

فالادب نداء سخي، نداء صادر من نفس حرة وموجه الى نفوس احرار ، واذا كان الكاتب يخاطب حرية القارىء فهو لا يخاطب فيه حرية مجردة فالكاتب حين يتوجه الى القارىء لا يتوجه الى الانسان المجرد غير المحدد بتاريخ شأن كثير من الكتاب الذين يحملون مسائل عصرهم تعلقـاً بالابدية فالكاتب شاء أو أبى مرتبط بعصره ومندمج في التاريخ يتحدث الى معـاصريه من ابناء طبقته وأمته فهو يخوض المغامرة التاريخية نفسها التي يخوضها جمهوره فوجدانه من وجدان هذا الجمهور وموقفه من موقفه وهو يصور شخصياته مغمورة في وعي العصر ومشكلاته وهو يكتب للجميع ومع الجميع لأن « المشكلة التي يبحث عنها بوسائله الفنية هي مشكلة الجميع » .

ولا يمكن بأي حال ان يسوغ الكاتب استخدام حريته في اجازة الظلم أو الدعوة

---

(١) الجزء الثاني من مواقف – ص (٥١) – نشر غاليمار .
Situations II - Gallimard

اليه واذا فعل فسيكون أدبه لغواً لا قيمة له حق من الناحية الفنية لأن في ذلك خيانة للعمل الادبي في غرضه وغايته فمن غير المعقول ان تقع على قصة جيدة في مضمونها أو في شكلها الفني غايتها الدعوة الى الاضطهاد أو خدمته ومن المحال ان تقع على رواية جيدة كتبت ضد الزنوج أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة ، يقول سارتر : « من الممكن ان تتخيل قصة جيدة مؤلفها امريكي زنجي، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض، اذ أن حرية جنسه هي التي ينادي بها من وراء هذا البغض . وبما انه يدعوني لاتخاذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل ، وأنا على وعي بحريتي الخالصة ، أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الابيض ، بل ضد نفسي أنا بوصفي جزءاً منه ، لأهيب بالاحرار جميعاً كي يطالبوا بتحرير الملونين . اذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس ارتباطاً لا ينفصم، لا يمكن ان يتطلب مني أن أستخدمها في اجازة استعباد الناس بعضهم لبعض(١) » .

ولا بد لنا هنا من أن نذكر بأمر سها عنه ادباؤنا ونقادنا ولا سيما اولئك الذين ينادون بالالتزام عندنا وهو ان سارتر يقصر الالتزام على النثر وحده دون سائر الفنون الاخرى من شعر وموسيقى ونحت وتصوير ، لن نبحث في الاختلافات الجوهرية بين النثر من جهة وبين الموسيقى والنحت والتصوير من جهة ثانية فهذا يخرج عن موضوع بحثنا ويلزم من اجل بيانه وتوضيحه دراسة مستقلة وانما سنتوقف وقفة قصيرة عند النثر والشعر لنكشف عن مدى الاختلاف بين هذين اللونين من التعبير .

والحقيقة التي لامراء فيها ان النثر يختلف عن الشعر اختلافاً بيناً ، يختلف عنه في الطريقة والوظيفة والجوهر والغاية .

فاذا كانت الكلمة في النثر اداة فهي ليست كذلك في الشعر لأن الشاعر ينظر الى الكلمات على انها اشياء لا علامات فالشاعر يعتمد على الصور لا على الشخصيات والاحداث وتعتمد الصور على قوتها الايحائية في الالفاظ والعبارات على حسب موسيقاها فتغدو الكلمات في الشعر اشبه بالالوان في الرسم أو الانغام في الموسيقى وتصبح لها كثافة الاشياء كلوحة الرسام فالشاعر كما يقول سارتر : « يقف خارج الكلام ، ويرى الكلمات بالمقلوب، وكأنه لاينتمي الى المصير الانساني ويقابل الكلمة في اول الامر وكأنها حاجز .. ويبدو

---

(١) الجزء الثاني من مواقف ص (١١٢) نشر غاليمار .

انه يتصل اتصالاً صامتاً بالاشياء ، بدلاً من ان يبدأ بتعريفها باسمائها ، ثم يلتفت الى هذا النوع الآخر من الاشياء ، الا وهو الكلمات ، ويتحسسها ويتلمسها ، ويكتشف فيها قبساً من النور ، وتجاذباً خاصاً بينها وبين الارض والماء والسماء وسائر الخلائق، ولانه لايعرف كيف يستخدمها كعلامة يشير بها الى جانب من جوانب العالم فانه يرى في الكلمة صورة واحدة من هذه الجوانب »(١) .

ان الكلمة الشعرية تعكس المعنى بدلاً من ان تعبر عنه والكلمة الشعرية عالم صغير يطلق عليها سارتر الاسم المركب « الكلمة – الشيء » ، والشاعر ينظر الى الكلمات على انها « مرآة العالم » فليست اللغة الشعرية وسيلة لمعان تخدمها ولكنها غاية في ذاتها لأن الشاعر يخدم الكلمات اكثر مما يستخدمها وبهذا المعنى يقول سارتر : « ولأن البحث عن الحقيقة لايتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها كأداة ، فليس لنا اذن ان نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق او عرضها ، ولكن الناثر دائماً وراء كلماته ، متجاوز لها ليقرب دائماً من غايته . والكلمات المتحدث خادمة طيعة وهي لدى الشاعر عصية، لاتزال على حالتها الوحشية لم تستأنس بعد .. الشاعر لايفصل فيما اذا كانت الكلمات قد خلقت من اجل دلالتها ، او الدلالات من اجل الكلمات ، وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحري ومن دلالة متبادلة .. فالكلمة الشعرية اذن ، عالم صغير ، ويجمع الشاعر كثيراً من هذه العوالم الصغيرة شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ..(٢) .

لايمكن أن نطالب الشاعر بالالتزام لأن وسائله الفنيـة تجعل عمله بطبيعتـه غير اجتماعي على نقيض النـاثر ، يقول سارتر : « كلما عبر كاتب النثر عن مشاعر زادها ايضاحاً ، على عكس ذلك، اذا صب الشاعر عواطفه في القصيدة اصبح لايتعرف عليها ، فالكلمات تأخذها وتتشبع بها وتحولها(٣) » .

ان النثر والشعر يختلفان اذن في الطبيعة والجوهر كما يختلفان في الغاية فغاية النثر

---

(١) المرجع نفسه ص ٦٥ .
(٢) المرجع السابق ص (٦٦ ، ٦٧) .
(٣) المرجع السابق ص (٦٩) .

الفائدة وكاتب النثر هو الذي يستخدم الكلمات « يستخدم مسيو جوردان النثر ليسأل عن خفه ويستخدمه هتلر ليعلن الحرب على بولندا(١) » .

والكلمة عند الناثر فعل والكاتب قد اختار عن طريق الكلمة ان يكشف العالم ، ان يكشف الانسان للآخرين حتى يستطيع هؤلاء ان يتحملوا مسؤوليتهم الكاملة تجاه الموضوع الذي وضع عارياً امامهم ، والكشف معناه التغيير ، التغيير بأوسع ابعاده ومراميه سواء اسماه رامبو تبديل العالم أو اسماه ماركس تحويل العالم اذن فالكاتب لايملك ان يصمت لأن الصمت نفسه شكل من اشكال التعبير يقول سارتر : « وعلى هذا فان الكاتب اذا اختار ان يصمت حول مظهر ما من العالم فمن حقنا ان نطرح عليه هذا السؤال : لماذا تحدث عن هذا بدلا من ذاك ؟ ومادمت تتكلم كي تغير فلماذا تريد تغيير هذا بدلا من ذاك ؟ » .

يقول سارتر في المقال الذي افتتح به مجلة « الازمنة الحديث » : « اننا نأسف على لامبالاة بلزاك تجاه ايام عام ١٨٤٨ ، وعلى عدم الفهم المشوب بالخوف والذعر الذي ابداه فلوبير تجاه حكومة الكومون .. ان الكاتب هو في موقف من عصره اذ ان لكل كلمة صداها ، ولكل صمت ايضاً ، انني اعتبر فلوبير والاخوين غونكور مسؤولين عن القمع الذي تلا حكومة الكومون لانهم لم يكتبوا حرفاً واحداً لمنعه » (٢) .

ومادامت الكلمة كشفاً فليس صحيحاً ان الانسان يكتب لذاته فالكاتب انما يكتب لكي يقرأه الناس فالكتابة تعاقد حر كريم بين القارىء والكاتب اساسها الثقة المتبادلة بينهما فعملية الكتابة تتطلب عملية قراءة فثمة علاقة جدلية متبادلة بين العمليتين « ذلك ان جهد المؤلف وجهد القارىء المرافق له هما اللذان يبرزان لوجود ذلك الموضوع الحسي والتخيلي الذي هو عمل الفكر ، اذن لاوجود للفن الا من أجل الغير وعن طريق الغير (٣) .

ولهذا السبب يتصدى سارتر لمهاجمة المنادين بنظرية الفن للفن اولئك الذين

---

(١) المرجع السابق ص (٧٠) .
(٢) المرجع السابق ص : (١٢ — ١٣) .
(٣) المرجع السابق ص : (٩٣) .

يعتقدون ان الأدب شيء كمالي ومجاني مستقل عن كل غاية اجتماعية ووقف على طبقة مختارة ، ويرفض نظرة (كانت) الذي قرن جمال الفن بجمال الطبيعة واعتبر العمل الادبي غائية بدون غاية . هذه النظرة خاطئة في تقدير سارتر لأن جمال الطبيعة لايمكن تسويته بجمال الفن بأي وجه من الوجوه ، واذا كان سارتر يتفق مع (كانت) في أن العمل الفني لا غاية له فما ذلك الا لأن العمل الفني هو غاية ، ومن ثم فان (كانت) يذهب الى الاعتقاد بأن العمل الفني يوجد أولاً في الواقع ثم ينظر اليه فيحين ان العمل الفني لا وجود له الا اذا نظر اليه لأنه قبل كل شيء دعوة موجهة الى حرية القاريء ، ولا يمكن ان ينظر الى الجمال الفني الا في ضوء القيمة ولا قيمة للعمل الفني الا في الدعوة الموجهة الى حرية القاريء .

ان الكاتب يخاطب حرية القاريء حتى يسهم هذا الاخير في انتاج العمل الادبي وليس من شك في ان هذا النداء موجه الى ايجابية القاريء لا سلبيته وفي هذا الصدد يقول سارتر : «من البديهي انني حين أخاطب القاريء انظر اليه على انه حرية خالصة ، وقدرة خالصة على الخلق وايجابية غير مشروطة ، لا أملك اذن أياً كان الحال ان اخاطب سلبيته»(١)، واذا حاول المؤلف ان يؤثر على القاريء باثارة انفعالات الخوف والشهوة والغضب تعارض مع نفسه وخان مهمته لأن عمله الفني يجب ان يكون عرضاً خالصاً لأن القاريء حين يقرأ على حد تعبير سارتر : « يتجرد من شخصيته الفعلية فيهرب من احقاده ومخاوفه وشهواته ليضع نفسه في الدرجة العليا من الحرية . وهذه الحرية تعتبر العمل الادبي غاية مطلقة وتعتبر الانسانية كذلك مطلقة من خلال العمل الادبي .. » فالكاتب يعبر عن ثقته بقرائه ويطالبهم بدوره بأن يمنحوه ثقتهم ويعترفوا بحريته الخلاقة ويخاطبوها .

ومن أجل هذا يعرف سارتر القراءة بأنها «اتفاق على الكرم بين القاريءوالمؤلف يثق بمقتضاه كل منهما بالآخر ، ويعتمد عليه ويطالبه بما يطالب به نفسه .. هذه الثقة ذاتها كرم : ما من أحد يستطيع ان يجبر المؤلف على ان يعتقد ان قارئه سيستخدم حريته ، وما من أحد يستطيع ان يجبر القاريء على ان يعتقد ان المؤلف استخدم حريته »(٢) .

---

(١) المرجع السابق ص (٩٨ — ٩٩) .
(٢) المرجع السابق ص : (١٠٥) .

والعمل الادبي شأنه في ذلك شأن النحت والتصوير ليس محدوداً بالاشياء التي يصورها اذ ان هذه الأشياء تظهر على خلفية العالم بل على خلفية الكون بأسره ، « ان وراء مغامرات فابريس (في رواية ستندال دير بارم) توجد ايطاليا عام ١٨٢٠ والنمسا وفرنسا .. والسماء التي يطالع كواكبها الاب بلانس وأخيراً الارض برمتها(١) فالفعل الخلاق يستهدف اعادة خلق العالم بأمره أو ليس هدف الفن الاخير « استرداد هذا العالم بتقديمه للرؤية كما هو ، بل كما لو كان نابعاً عن الحرية الانسانية »(٢) .

والكاتب انما يحاول ان يولد لدى القارىء ما يسميه النقاد عادة « بالمتعة الجمالية» ويؤثر سارتر ان يسميها « بالفرحة الجمالية » ، ان هذه الفرحة التي هي جزء من احساس القارىء بالجمال محرمة على المؤلف غير انها خير شاهد على ان الكاتب قد بلغ غايته من عمله الفني .

فالادب الذي يدعو اليه سارتر هو ادب البناء والانتاج وليس ادب البهرجة والاستهلاك فقد اقتصر ادب الاستهلاك على تصوير العلاقات التي توجد بين الوجود والملكية فالاحساس مائل فيه على انه متعة .. » في حين يسعى الكاتب الملتزم ان يجلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثنايا الموقف التاريخي ولذلك يؤثر سارتر ان يسمي ادبه ادب العمل يطالب بالعمل من اجل التغيير، من اجل القضاء على استغلال الانسان للانسان. من اجل تغيير هذا العالم في سبيل سيادة مجتمع الغايات حيث يعتبر الانسان فيه غاية لا وسيلة، ألا ينسجم هــذا المطلب مع مايسميه (كانت) الارادة الخيرة التي تتحقق في مدينة الغايات .

ولا بد في سبيل الوصول الى هذه الغاية من ان يتدخل الجمهور في عملية الابـداع الادبي ويشارك فيها مشاركة فعلية، ان الجمهور يتدخل بأخلاقه ورؤيته للعالم وفكرته عن المجتمع والادب في المجتمع ، فعلى الكاتب اذن أن يلبي نداء « الجمهور ، ان يملأ فراغــه وانتظاره ويحقق أمله او ليست هذه هي وظيفة الكاتب الاجتماعية ؟

هذه المبادىء التي احتواها الجزء الثاني من « مواقف » كانت اللبنة الاولى التي قام عليها صرح النقد عند سارتر كما ان هذه المقاييس والاحكام هي التي اعتمــدها سارتر في

(١) المرجع السابق ص : (١٠٦) .
(٢) المرجع السابق ص : (١٠٦) .

كتاباته النقدية جميعاً بدءاً من مقالاته التي نشرها في مطلع حياته الادبية عن اعمال موورياك وفولكنر ودوس باسوس والبير كامو وانتهاء الى كتابه الاخير عن فلوبير الذي يعتبر بحق تتويجاً رائعاً لمعاناته وتجربته النقدية خلال حياته الفكرية الخصبة .

اما وقد عرضنا لمجمل الاصول التي استمد منها سارتر قواعده ومبادءه في النقد وذكرنا المميزات التي اتسم بها هذا النقد من الناحية النظرية فلا بد لنا الآن من ان نبحث في الجانب الآخر التطبيقي والعملي اكمالاً للصورة التي رسمناها في مستهل بحثنا لنرى كيف طبق سارتر هذه القواعد او المقاييس على مؤلفاته النقدية الثلاثة : بودلير وجان جينيه وفلوبير .

بودلير[1] :

كانت دراسة بودلير التي اصدرها سارتر عام ١٩٤٧ تطبيقاً عملياً وواقعياً لمبادىء فلسفته ولمذهبه في التحليل النفسي الوجودي ، وكانت فكرة سوء النية هي المحور الذي تدور حوله هذه الدراسة ، وقد سبق ان ذكرنا مايقصده سارتر بسوء النية حين عرضنا لمفهومه عن الحرية ولا بد ان نزيد هنا فنقول بأن سوء النية غير الكذب فالشخص في حالة سوء النية لايخفي الصدق عن شخص آخر وانما هو يخفيه عن نفسه فهو يخدع نفسه وهذا ماحدث لبودلير حين اتخذ قراره الاول في حياته . فقد وجد بودلير نفسه وحيداً يواجه وجوده وحده ، يواجه حريته لاسيما حين تزوجت أمه للمرة الثانية وهو بعد في السابعة من عمره ، وكان يكنّ لها حباً بلغ حدّ العبادة وعلى اثر هذا الزواج اتخذ قراره واعلن ان هذه الوحدة هي وحدته التي اختارها لنفسه . وأخذ يرى نفسه كما لو كانت نفس شخص آخر بل اصبح يرى الاشياء ليرى نفسه ، فلم تعد للاشياء قيمة في ذاتها وانما كانت وظيفتها عنده ان تتيح له ان يتأمل نفسه وهو ينظر إليها وهذا الاشراق الذهني الذي تحلى به ليس في حقيقته غير مسعى لاستعادة ذاته ، فقد كان يبحث عن طبيعته والتفت نظرته بالحرية ، هذا العدم الذي وضعه على شفير الاختيار وما يفرضه هذا الاختيار من القلق والدوار .

---

(١) راجع دراسة سارتر عن بودلير وخاصة من صفحة (١٤) الى صفحة (٦٣) – نشر غاليمار .

Baudelaire - Collection « Les Essais » - Gallimard

لقد كان بودلير يشعر بحدسه العميق مااتليه عليه عرضية الحياة La contingence delavie فكرة الحياة لانها عكست له نفسه وأصبحت الطبيعة عنده هي الحياة ، ولانه كره الحياة كره الطبيعة ، الطبيعة الخصبة السخية المعطاء ، كما كره كل خلجة من خلجات الحياة وأعرض عن كل مافي الحياة من اريحية وعفوية ومجانية وأحب كل ماهو صنعي ومصطنع .

قضى بودلير حياته كلها سعياً وراء ان يجعل من نفسه شيئاً من الاشياء بنظار نفسه وبنظار الآخرين ايضاً ، كم تمنى ان ينتصب على هامش المجتمع على شاكلة تمثال نحاتي و كثيف ، وبكلمة لقد اراد بودلير ان يكون ، ان يكون شيئاً على غرار الاشياء بيد أنه كان يأبى ان يكون منة من منن المصادفات او المقادير .

واذا ظل بودلير طوال فترة حياته ينحي باللائمة على مزاجه ونشأته وحياته التعسة المعذبة فما كان هذا اللوم في الواقع سوى ذريعة تعفيه من مواجهة الحرية وتبرير يلجأ اليه ليتنصل من التبعة والمسؤولية .

كان كل ما يهم بودلير أن يكون مختلفاً وقد راح يؤكد فرديته داخل العالم القائم . ومن أجل تأكيد هذه الفردية تمرد على امه وعلى زوج امه ؛ تمرد ولكنه لم يثر ، وشتان بين التمرد والثورة فالثائر يريد تبديل العالم وتغييره من جذوره فهو يتجاوزه نحو المستقبل ، نحو سلم جديد من القيم يخترعه ويبدعه في حين يهم المتمرد ان يحافظ على المساوىء التي يشكو منها كي تبقى لديه مبررات للتمرد عليها فيوجد في قرارة نفسه دائماً شعور بالذنب ، ذلك انه لايريد ان يهدم وانما يكتفي بأن يقف ضد النظام ، وكلما أمعن في مهاجمته زاد احترامه له .. لم يفكر بودلير في يوم من الايام ان يهدم فكرة الاسرة بل على نقيض ذلك فهو لم يتجاوز مرحلة الطفولة(١).. » .

شعر بودلير بعمق ما معنى أن يكون الانسان حراً ، ما معنى ان يكون مقذوفاً في عالم غير معقول ولا مبرر له ففقد عفويته وشعر بالملال والسأمة ، وأصبح اقل فعل عنده محسوباً ومراقباً . وما فكرة الانتحار التي كانت تساوره بين الفينة والفينة وما هذه السأمة الدكناء التي لازمته في حياته كلها والتي راح لفظها يتردد كاللازمة في تضاعيف ديوانه « ازاهير الشر » غير السأمة من الحياة نفسها التي يتحدث عنها بول فاليري ..

(١) كتاب سارتر عن بودلير — نشر غاليمار — ص (٥٨ — ٥٩) .

أو ليست هذه هي السأمة ذاتها التي كابدها كل من روكنتان بطل الغثيان وأورست بطل الذباب وماتيو بطل دروب الحرية ..؟

وفي الحقيقة فان أوجه التشابه كبيرة بين حياة بودلير وحياة سارتر فكلاهما مات ابوه وهو بعد صغير ، وكلاهما احب امه الى درجة العبادة وكلاهما تزوجت امه بعد موت ابيه ولم يشتد عوده بعد (فقد تزوجت ام بودلير للمرة الثانية في السابعة من عمره وتزوجت ام سارتر للمرة الثانية وكان قد بلغ الحادية عشرة من عمره) وكلاهما كان مرهف الحس ، واسع الخيال ، حاد الذكاء . بيد ان الاثر الذي تركته هذه الحادثة يختلف عند كل منها باختلاف اختياراتها . فقد شاء بودلير أن يخفي على نفسه لامعقولية الحياة واكتفى بالتمرد الداخلي على الحياة وظل محتفظاً « بالقيم الاساسية القائمة دون أن يحاول تحطيمها . فقد رفض بودلير ان يلتزم بل راح يقاوم كل نوع من انواع الالتزام مقتنعاً « بالقيم البورجوازية السائدة وبالسياسة الرجعية للامبراطورية الثانية .

اما سارتر فقد أدت به حادثة زواج امه الى انكار كل الاحكام المسبقة السائدة والقيم الاخلاقية القائمة والى تحطيم القيود كل القيود أياً كانت واختيار طريق الثورة ، الثورة على كل شيء فالتزم وتحمل ما يفرضه عليه الالتزام من تبعات ولعل هذا هو السبب الذي حمله أن يربأ ببودلير عن الموقف غير المسؤول الذي اختاره لنفسه في حياته فرفض موقف الشاعر رفضاً قاطعاً وأخذ يشرح شخصيته بمبضع جراح عليم بفن الجراحة سابراً أغوار نفسه محللاً أعماله على ضوء ما توفر لديه من الوثائق وما استمده من رسائل بودلير الى أهله وأصدقائه .

لقد تعرض كتاب بودلير حين صدوره لحملات عاتية من النقد والتجريح والتشهير بالكتاب وبمؤلفه ، وكاد اجماع النقاد ينعقد على ادانة سارتر فأخذوا عليه قلة درايته بالشعر وبطبيعته وخصائصه ، ولم يقف الى جانب الكتاب سوى ناقد واحد هو موريس بلانشو الذي فطن بنظرته الثاقبة وببصيرته النافذة الى النهج الجديد الذي سلكه سارتر في دراسته ، هذا النهج الذي يقوم على دراسة سوانح الحياة انطلاقاً من نظرة كلية شاملة .

ان كتاب بودلير يسجل نقطة المطاف بالغة الأهمية في تاريخ النقد الادبي الحديث لأنه فتح لنا آفاقاً جديدة في النهج والتحليل وكشف لنا عن جوانب غامضة في حياة هذا الشاعر انعكست آثارها على شعره كله فازداد فهمنا لهذا الشعر عمقاً ووضوحاً .

لكن هذه الدراسة الظاهرية الرائدة كان من الممكن أن يزداد عمقها عمقاً لو عمد سارتر الى شرح بودلير بدءاً من جسمه ووقائع حياته وكذلك لو أنه حدد بودلير في موقع عصره وفي موقعه من التاريخ بأكثر مما فعل ، انها مآخذ تسترعي نظر الباحث اليوم بعد مضي أكثر من ربع قرن على تأليف الكتاب ولهذه المآخذ أسباب أهمها في تقديري ان سارتر كان خلال الفترة التي ألف فيها كتابه عن بودلير لايزال بعيداً عن الاحاطة الكاملة بفكرة الديالكتيك والمادية الماركسية وما تليه فكرة الديالكتيك على التفكير من خصوبة وغنى وقد حاول سارتر ان يستدرك هذا النقص في كتابه عن جينيه وبعد ذلك في كتابه عن فلوبير .

القديس جينيه ممثلاً وشهيداً :

أصدر سارتر سفراً ضخماً عن جينيه عام ١٩٥٢ حاول فيه أن يطبق منهجه في التحليل النفسي الوجودي على دراسة هذا الشاعر الفرنسي الفذ الذي يصفه سارتر بأنه ذو عبقرية مذهلة وهو المزيج نفسه الذي حلّ على ضوئه من قبل شخصية بودلير وشعره.

وقد ولد جينيه في شهر كانون الأول من عام ١٩١٠ في باريس ونشأ في ملجأ للأيتام لأن أباه كان مجهولاً ، وبعد فترة قصيرة أرسل الى مورفان في وسط فرنسا ليعيش في كنف أسرة من الفلاحين تبنته وتعهدته بالرعاية ، وكان جينيه طوال السنوات العشر الأولى من حياته طفلاً وديعاً ومهذباً وبريئاً الى أبعد حدود البراءة يعيش في أحضان الطبيعة الريفية ويحبو في أرجائها ، وقد كانت تلك الفترة باعترافه هو أجمل فترات حياته.

ومع ذلك فقد كان جينيه الصغير يشعر منذ ذلك الحين بقلق دفين وكآبة مريرة ووحدة قاسية فقد وجد في عالم حرمه من كل شيء ، من الحب والاحترام والحقوق فسولت له نفسه أن يسرق ، كانت هذه الخاطرة كشفاً شبيهاً بكشف المتصوفة ورؤياشبيهة برؤى المتعبد J'ai Eu La Révélation Du Yol فأقدم وهو في حوالي العاشرة من عمره على سرقة تافهة فقد كان يسرق عن غير علم كالنائم ، ليداوي وحدته وكآبته وقلقه وليعطي لنفسه شعوراً بتملك هذا العالم الذي لم يكن عالمه وحيث كان الناس فيه يستقبلونه دون أن يستطيع أن يشعر أنه في بيته .

وحين اكتشف أحد الناس أمره ذات يوم صاح في وجهه (أنت لص) وسرعان ماذاع الخبر وانتشر وبلغ مسامع أهل القرية كلها وراح جميعهم يدينه ويشير اليه باصبع

الاتهام والاثم . كان جينيه وحده يجهل أنه يسرق فقد كان يفعل ذلك كالمنوّم ، ووقع التحول الكبير في حياة جينيه حين تلبه فجأة الى حقيقته ، ذلك أن الخيرين ، القوامين على الأخلاق أدخلوا في روعه أنه لص وأنه الشر فوجد نفسه أعجز من أن يدفع التهمة عن نفسه لا لأنه يشعر في دخيلته بأنه شرير ولكن لأنه وحده ضد الجميع ولا بد أن يكون الآخرون على حق فعلم اذ ذاك بأنه ليس سوى ما كان عليه من قبل ، انه لص عريق ، لص مذ أن رأت عيناه نور الحياة وسيبقى لصاً حتى توافيه المنية ، فهذه هي حقيقته أبداً وهذا هو جوهره ابداً ، ثم انه ليس لصاً فقط حين يقدم على السرقة ولكنه لص كذلك حين يأكل وحين ينام وحين يقبل امه التي تبنته ، وليس يستطيع مهما فعل ان يبدل في واقع الحال شيئاً فكل حركة من حركاته تخونه وتفصح علناً عن طبيعته النتنة .

لقد وقع التحول الكبير في حياة جينيه مذ سمع كلمة « لص » هذه الكلمة التي تثير الدوار فاختار ان يكون ماقاله الناس عنه وذهب الى السرقة وكأنه يذهب الى التحرر والانعتاق ألم يقل : « لقد ذهبت نحو السرقة وكأني ذاهب نحو الانعتاق .. نحو النور » .

رفض جينيه ان يتبع نفاق المجتمع وزيفه ورياءه واخلاقياته واختار ان يقوض المجتمع الذي رفضه « لقد هجرني والذي فوريت السرقة واستبد بي حب الجريمة رافضاً بذلك المجتمع الذي رفضني » .

اذا كان الخير موقوفاً على الناس الذين يسميهم المجتمع الشرفاء والطيبين واذا كان الخير حراماً على جينيه فليحترف اذن جينيه السرقة ولينغمس في الرذيلة والشذوذ الجنسي وليعش في عالم المجرمين والخارجين على القانون .. واذا كان جينيه مكرهاً على اختيار الشر فليمعن ما استطاع في ارتكابه وليستخلص منه أقصى النتائج وأفدحها فاذ ذاك فقط يستطيع ان يؤكد حريته ويثبت انسانيته ، لقد طرد المجتمع ابن الحرام فعاش ليؤكد كل يوم انه يستطيع فعلاً ان يكون ما أراده له المجتمع « لقد قررت ان اكون مافعلته الجريمة بي » .

وكما اختار بودلير ان يكون وحيداً الى الابد فقد اختار جينيه ان يكون لصاً ثم ان يكون فناناً ، لقد كانت الكتابة بالنسبة اليه فعل تطهير للنفس من ادران الشر ، لقد كانت الكتابة خلاصه .

ويصف جان بول سارتر بكثير من الصبر والاناة اختيار جينيه البدئي الذي حدد على أساسه وجوده محللاً التحولات الثلاثة الخطيرة في حياته : تحوله إلى الشر ثم تحوله الى الجمال وبعد ذلك تحوله الى الكتابة ، مبيناً كيف استطاع هذا الشاعر الذي عاش الجريمة ودخل السجون والاصلاحيات ان يفيد من هذه التجارب كلها ليتحرر نهائياً عن طريق الفن والابداع .

لقد كان جينيه صادقاً ومخلصاً يتكلم عن معاناة حقيقية وتجربة انسانية معاشة من الداخل ، من الاعماق فهو لايكتب كما يقول سارتر عن لص ولوطي بل هو يكتب كلص ولوطي ، ومن هنا كانت اهميته ومن هنا كان خطره .

ان الروائع التي كتبها جينيه تثير ثائرة البورجوازية الفرنسية المحافظة وتقض مضجعها وتكشف لها كل يوم حقائق تحاول جاهدة ان تخفيها وتطمسها ، ان كتابات جينيه صرخات ضمير تدين المجتمع اليميني المحافظ وتعريه وتفضحه فالجمهور البورجوازي اضطهد ذات يوم ابن الحرام وهاهي الضحية تعود اليوم مرة اخرى لتلسعه بسياط حداد متخذة شكل كلمات .

وبعد ما الذي اراد ان يظهره سارتر في كتابه عن جينيه ؟

لنترك سارتر يحدثنا بنفسه عن مقصده فهو يلخص في هذا النص بعبارات مقتضبة النهج الذي سلكه في دراسته عن جينيه كما يلخص مذهبه النقدي عامة ، يقول سارتر : « أردت ان أظهر حدود التفسير القائم على التحليل النفسي والتفسير القائم على الماركسية وان الحرية وحدها هي التي تستطيع تحليل انسان في شموليته ، وأن أظهر هذه الحرية في صراعها مع المصير مسحوقة أولاً بمقاديرها ثم مرتدة على نفسها كي تفهم هذه المقادير شيئاً فشيئاً ، وان أبرهن ان العبقرية ليست هبة ولكنها المخرج الذي نسلكه في الحالات اليائسة . وان استعيد ما اختاره الكاتب لنفسه ولحياته وكيف اختار العالم اختياراً يتبدى حتى في الخصائص الشكلية لأسلوبه وتأليفه وحتى في تكوين صوره وفي خاصية اذواقه ، وان أعيد رسم صورة تحرر هذا الانسان بالتفصيل . »(١)

فلوبير — « ابله العائلة » :

ان آخر كتاب في النقد ظهر لسارتر هو كتابه عن فلوبير وقد ظهر جزءان من

(١) القديس جينيه ممثلاً وشهيداً — ص : (٥٣٦) نشر غاليمار .
Saint Genet - Comédien Et Martyr - Gallimard

هذا الكتاب الضخم عام ١٩٧١ تحت عنوان « ابله العائلة » من اصل اربعة اجزاء ، وقد درس سارتر في هذين الجزئين طفولة فلوبير وصباه وشبابه .

ونقول دونما خوف من ان نتهم بالمبالغة ان دراسة سارتر عن فلوبير تعتبر افضل اعماله النقدية بل ان هذه الدراسة تعتبر بحق تتويجاً رائعاً لكل اعمال سارتر وهي ثمرة ناضجة لحياته الفكرية الخصبة والغنية بالعطاء .

وموضوع الدراسة يحدده سارتر في السؤال التالي : ماالذي يمكن ان نعرفه اليوم عن انسان ، أي انسان ؟

يقول سارتر:« لقدظهر لي انه من غيرالممكن الاجابة علىهذا السؤال الا بدراسة حالة واقعة محددة أي بصياغة السؤال على النحو التالي : ما الذي يمكن أن نعرفــه عن غوستاف فلوبير ؟ ».

اذن فالموضوع يتصل أولا بالمعرفة اتصالاً مباشراً وهو يتصل ثانياً بمدى المعرفة وحدودها كما ونوعاً ، ذلك ان سارتر يعتقد ، وهو في هذا الاعتقاد منسجم كل الانسجام مع فلسفته المؤمنة بالانسان وبقدراته غير المحدودة ، ان كل انسان ممكن معرفته معرفة صحيحة اذا ما تم استخدام المناهج المناسبة وتوفرت الوثائق الضرورية للفهم والمعرفة .

ولما كان موضوع المعرفــة هو « الانسان فلوبير في شموله » فان المنهج الواجب اتباعه يجب أن يكون منهجاً كلياً وشاملاً ، فهل يوجد منهج كلي شامل واحــد للوصول الى حقيقة كلية شاملة واحدة ؟

في الحقيقة ان المعلومات المتوفرة عن غوستاف فلوبير مبعثرة ومشتتة بالاضافة الى انها مختلفة ومتباينة وتحتاج الى تشميل فنحن نعلم على سبيل المثــال لا الحصر : ان فلوبير ولد في مدينة روانعام ١٨٢١ وانكتبالادبتقدمه لنا على انه أبو الواقعية ونعلم انه قال كلمته المشهورة « مدام بوفاري هي أنا » .

ونكتشف كذلك ان معاصريه ومنهم بودلير الذي كان مزاجه انثوياً قــد ادركوا وجه الشبه بين مدام بوفاري وفلوبير .

ونعلم من جهة أخرى ان أبا الواقعية كان يحلم اثناء رحلته الى الشرق أن يكتب قصة عذراء متصوفة في البلاد المنخفضة قض الحكم مضجعها وباتت رمز مذهبه الخاص في الفن .

وأخيراً حين نتدرج صعداً الى سيرة فلوبير الذاتيـة نكتشف تبعيته واذعانـه ونـسبيته وباختصار كل الطباع التي تعارف الناس في تحصر فلوبير على تسميتها بالطبيعة الانثوية(١) . ثم يظهر لنا بعد ذلك ان اطباءه كانوا يصفونه بالمرأة العجوز العصبية فـكان يشعر حيال ذلك بشيء من الاطراء الغامض .

فعلينا ازاء هذه المعطيات المتنافرة ومن غير أن نبتعد عن العمل الادبي أن نحاول وضع كل معطى في موضعه الصحيح لأن كل معطى اذا ماوضع فيموضعه يصبح جزءاً من كل منسجم ومتناسق .

ان العمل الفني يطرح أسئلة على حياة الاديب ، ولكن يبقى هذا العمل أكمل من حياته وأشمل فيها ، ان العمل الفني يسلط الأضواء على الحياة وعلى السيرة الذاتية فهو بمثابة فرضية وطريقة للبحث من أجل الكشف عن السيرة الذاتيـة لمؤلف الأثر ، ولكن تبقى مع ذلك فجوة بين العمل الادبي وبين حياة الاديب وهذه الفجوة ينبغي ملؤها..

ولنضرب مثلاً على ذلك ، ان اعمال فلوبير كشفت لنا عن نرجسيته ومثاليتـه وعن وحدته وعزلته كما اظهرت لنا تبعيته وطبيعته الانثوية وسلبيته ، غير ان هـذه الخصائص بدورها هي بالنسبة لنا مشاكل تستدعي حلاً ، انها تحيلنا الى دراسة ظروف المؤلف الاجتماعية والنفسية وتركيباته العضوية ، وكذلك تحيلنـا الى دراسة عصره ونسيجه التاريخي ، وهذه الدراسات المتعددة الجوانب تحيلنا من جديد الى النص ومن النص تتجه مرة اخرى الى الظروف الخارجية ، أي ان ثمة جدلية متبـادلة بين النص الادبي والاطار الخارجي ، ولهذا السبب آثر سارتر ان يطلق على منهجه هـذا عبارة « المنهجالتقدميالتراجعي » Méthobe Régressive - Progressive «والتحليلي التركيبي »(٢) Analytico — Synthetique أي التقدم في دراسة النص منخلال التراجع لدراسة حياة المؤلف وعصره .

وعلى ضوء هذا المنهج يحلل سارتر ظروف فلوبير الاجتماعية باعتباره من ابناء الطبقة البورجوازية شارحاً موقفه الخاص من هذه الطبقة ومحاولاً رد هذا الموقف الى

---

(١) نقد العقل الديالكتيكي - صفحة (٨٩)
Critique de La Raison Dialectique - Gallimard
(٢) المرجع السابق نفسه — صفحة (٩٤) .

اسباب اهمها : انه كان مالكاً عقارياً يتقاضى ريعاً من بعض الأراضي التي ورثها عن ابيه ، ولم يكن صناعياً . ثم يحلل هذه الطبقة البورجوازية التي وجدت صورتها في واقعية فلوبير على الرغم من وجود مدرسة واقعية في هذه الفترة يمثلها فنانون آخرون ككوربيه (Courbet) في الرسم ودورانتي (Duranty) في الادب ، وعلى الرغم من أن فلوبير كان يكره الواقعية ويصرح علناً بأنه لايبغي سوى الصفاء المطلق في الادب .

وينتقل سارتر بعد ذلك الى تحليل طفولة فلوبير وارتباطاته العائلية وعلاقاته الغرامية مؤسساً ذلك كله على الحرية اي على اختياره البدئي الذي يحدد بموجبه وجوده معللاً لماذا اختار فلوبير ان يكون فناناً منعزلاً ولم يشارك في قضايا عصره .

أدرك سارتر ان الفهم العميق الكامل للانسان ، أي انسان ، يتطلب عدة مناهج لامنهجاً واحداً فاستعان في دراسته عن فلوبير بمصادر ثقافة العصر كلها ، واستخدم اضافة الى التحليل النفسي الوجودي ، التحليل المادي التاريخي ،والديالكتيك الماركسية كما استخدم التحليل اللغوي البنيوي ، ذلك ان الانسان جذر الاحداث وصانع التاريخ وموضوعه ، وان فهم أي شيء يتوقف على فهم الانسان ، فهل يتحقق الآن على يدي سارتر قول كارل الشهير : « لكي نكون جذريين علينا أن نصل الى جذور الاشياء ، وجذر الاشياء هو الانسان نفسه(١) » .

(١) اسهام في نقد فلسفة الحق عند هيغل — نشر الفريد كوست — ص: (٩٦–٩٧).
Contribution a la critique de la Philosophie du Droit de hegel

محمود منقذ الهاشمي

المغامرة الروائية ومصادرها

إن الظاهرة الأولى التي تجذب اهتمام الباحث في الرواية العربية، هي أنه قد صاحب ظهور هذا الفن في أدبنا شعور بأن ذلك حدث بارز في تاريخ الادب العربي . ومن هنا كانت جل الابحاث التي كتبت لدينا حول الرواية تتسم بسمة التأريخ الادبي ، ولا سيما أن نشأة الرواية العربية كانت مرتبطة بأحـداث تاريخية قامت على احتكاك شرقنا العربي بالغرب واصطدامه به، وأن ظهورها قد أحيط بنشاط في الترجمة وإلمام باللغات الأوربية لم يكن لها ذلك الشأن من قبـل . ولا ريب أن للمدارس التبشيرية ، والاستعمار ، والوفادات المتعددة الى أوربا ، صلة بذلك وثيقة .

هذا الى ان الرواية ومذاهبها المختلفة لم تترجم الى العربية، أو تتذوق، أو تحتذى دفعة واحدة ، وإنما كان ذلك خلال فترات زمنية متعددة . ولعل ذلك ، والاحداث التاريخية المتغيرة التي عاشتها بلادنا في ظل اليقظة الحديثة ما جعلت النزعة التاريخية تطغى على الكتابات التي دارت لدينا حول الرواية العربية .

على أن النزعة التاريخية عندما تطغى على ناقد لم يتوفر على دراسة مناهج التاريخ ، ولم تكن له فلسفته العميقة ليفسر التاريخ بها ، فانها تغدو — ولا شك — ضرباً من ضروب العبث . وما أكثرهم لدينا أمثال ذلك الكاتب الذي لا هو بالناقد ولا هو بالمؤرخ !

ولقد ترجم هؤلاء الكتاب عبارة Represents a stage « تمثل مرحلة » وبالغوا في استعمالها الى حد لا يطاق . فكان شغلهم الشاغل أية مرحلة تمثل هذه الرواية ، ومن خلال هذا التمثيل يحكمون على جودتها أو رداءتها ، أو يقررون أن هذه المرحلة ليست كذا وإنما هي مرحلة كذا ويجب أن تكون الرواية كذا . ومنهم من يستعمل المصطلح المستعار من علم البيولوجيا « التطور » Evolution دون أي فهم جوهري لمدلوله ، فيقول إن ذلك الكاتب قد تطور من مرحلة الواقعية الى مرحلة السريالية ، أو غير ذلك مما يخيل اليه .

ما أحرى هؤلاء الكتاب بدلاً من الثرثرة بالمراحل ، والتكلف في تصنيف مذاهب الادباء ، أن يكون شعارهم في النقد قول برسي لبوك : « أن ندرس الصنعة ، وأن نتابع السياق ، وأن نقرأ قراءة بناءة . » وعندها ينفذ القارىء الى صميم العمل الأدبي مبصراً جوانبه المختلفة ، ثم يعيد خلقه لنفسه . والنقد الادبي هو — على أية حال — عون القارىء على توضيح التذوق وتركيزه ونمائه .

ولئن كنا نشدد على سعة اطلاع الناقد وعلمه ، فاننا نؤكد كذلك أنه لا بد له أن يكون فناناً في نقده ، وإلا فوت على نفسه وعلى القراء بلوغ الحيوية في الأثر الادبي . لأن النقد الادبي ، كما قال إليوت ذات مرة ، ليس غاية في ذاته ، وانما هو وسيلة لكي تفهم الآثار الأدبية فهماً أكبر وتتذوق تذوقاً أعمق .

والظاهرة الثانية البارزة على معظم الابحاث الروائية هي ما نسميه « عقدة الجهل » . ويبدو أن الشعور بالتخلف العلمي الذي هيمن على أكثر النفوس العربية المتطلعة

الى آفاق المدنية الحديثة ، قد وسب فيها ما نسميه « عقدة الجهل » . وهـذه العقدة تصرف ناقد الرواية عن عمله الاساسي في دراسة الفن الروائي وأسراره ودقائقه وعن الفن الذي ينبغي له أن يظهر في دراسته الى أمور أخرى بعيدة عن الفن . لكأنه توهم أن العلم وحده هو الحضارة ، وأن الفن ليس من الحضارة في شيء . وهو في ذلك يبتعد عن العلم قدر ما يبتعد عن الفن، اذ لا تسمو نظرته أن تكون علية صحيحة ، وتنغمس في لجة العقدة .

وهذه العقدة تجعله يعمد — في معظم الاحوال — الى تلخيص الافكار الواردة في الرواية ، ومناقشتها كمن يناقش مقالة ما ، ثم قد يشاء ابداء بعض الملاحظات العامة ، المتكونة من العبارات الجاهزة التي نادراً ما تصيب الهدف ، وان أصابته فان العمومية والتكرار يجعلانها بعيدة عن النقد . وهو لن ينسى البتة تلك اللازمة : « تمثل مرحلة » .

وحين يود بعض هؤلاء الاستعانة بآراء الآخرين في دراساتهم ، فاننا نجدهم يستخدمونها دون فهمها فهماً كاملاً في بعض الأحيان ، ودون الاشارة الى مصادرها غالباً . وقد يكون كتاب « المغامرة الروائية » لمؤلفه جورج سالم نموذجاً للكتاب الذي يغرف من السواقي مدعياً أنه المنبع . فقد شاء المؤلف أن يختار جملة يكتبها في أكثر صفحات الكتاب لعلها تغنيه عن ذكر المصادر دائماً . وهذه الجملة هي « في اعتقادي » أو نحو ذلك .

ولأننا نؤمن بأن نقد الكتاب قد يفيد الكتاب الذي يصدر بعـده ، وأن النقد مسؤولية أمام القراء ، فاننا آثرنا دراسة مصادر الكتاب الظاهرة والخفية على السواء ما وسعته هذه الدراسة . ان ذلك — كما ترى — خير من أن نقذف به ، الى أعلى رف في المكتبة ، وأن نردد كلما واجهنا ونحن نمسح الغبار عن الكتب ، جملة : « يمثل مرحلة » ، وأن نعتذر بها عن كسلنا كلما سئلنا عنه .

إن الشعور التاريخي العفوي هو الذي سيطر على هذا الكتاب . وهو ليس تاريخاً للرواية العربية كما صرح بذلك مؤلفه منذ السطر الاول فيه، ولعله في ذلك مدرك مصاعب المنهج التاريخي وعثراته الخطيرة .

واذا لم يكن من جامع للروايات التي كتب عنها سوى ظهورها في أزمان متعاقبة، فلأن الزمن — كما يعلن المؤلف — كان عاملاً في نضج الرواية العربيـة . وهو في ذلك

لا يختلف عن أي من عامة الناس في أن الزمن يتقدم ولا شيء آخر .

وقد نظلم الكاتب اذا توقفنا أكثر من ذلك عند هذه النقطة، فهو ليس بفيلسوف أو مؤرخ ، وانما هكذا شاء أن يضع كتابه . فلنحترم مشيئته لنرى مايحمله الكتاب من قضايا الرواية العربية .

ينقسم الكتاب الى مدخل وتمهيد وثلاثة أقسام . ونحاول في المدخل أن نتلمس مفهوم الرواية الذي اعتنقه المؤلف . والحقيقة أن هذا المفهوم يطرحه في وضوح أشد في مجلة « المعرفة » السورية (عدد نيسان — ١٩٧٤) . ونستطيع أن نستخلص من المدخل ، ومما قاله في المجلة ، أن للرواية في مفهومه جانبين : فهي تعبير عن الحياة أو الوجود أو العالم ، وهي من جانب آخر تصوير لرؤية الكاتب للحياة أو الوجود أو العالم من خلال الأحداث وطريقة سردها .

أما عن الجانب الاول فقد سبق أن أعلن الدكتور محمد يوسف نجم في أول كتابه « فن القصة » أن الرواية (وهو يسميها القصة) تقوم على التعبير عن الحياة أو تصويرها فقال : « وتختلف عن الأقصوصة في أنها تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوات ، بينما الأقصوصة تتناول قطاعاً أو شريحة أو موقفاً من الحياة » .

ويقول جورج سالم من بعده : « اللحظة التي تسعى القصة لاقتناصها والتعبير عنها لا تستطيع أن تعبر عن الحياة كلها ، مهما بلغت قوة القاص . والرواية وحدها هي التي تستطيع أن تنقل الحيوات في غناها وتشابكها والحياة في ديمومتها وامتدادها وسيلانها ... »

والمفهوم القائل بأن الرواية هي تصوير للحياة هو مايعرف بمفهوم فورستر للرواية الذي يرى أن على كاتب الرواية أن يقدم لنا « الحياة » أو يوهمنا بدفعه إيانا في خضمها .

أما الجانب الآخر في المفهوم الذي عرضه المؤلف وهو تصوير رؤية الكاتب للحياة من خلال الأحداث وطريقة سردها ، فهو صياغة جديدة لمفهوم برسي لبوك الذي نقله الى العربية عدد من الباحثين أهمهم الدكتور نجم . فرأي لبوك أن سر الفن في الرواية انما هو في التخطيط الفني لوجهة نظر الكاتب .

وقد يبدو مفهوم فورستر أوسع من مفهوم لبوك حتى اذا أنعمنا النظر فيه بدا أشد ضيقاً ، إذ من يتطلع الى كل شيء لايرى شيئاً .

ولكننا لانستطيع كذلك أن نقول في الرواية إنها تصوير لرؤية الكاتب أو قناعته أو وجهة نظره أو حقيقة تفكيره . فقد تكون . وقد لاتكون . وربما كانت القناع أو النقيض الذي يختفي وراءه شخصه الحقيقي . أما مانستطيع قوله فهو إن الرواية شكل أدبي يعرف بما فيه من خصائص البناء The structure والاسلوب The style ، على مانراه ورآه قبلنا كل باحث مدقق .

ويبدو ان الشعور بعقدة الجهل قد غلب على نفس المؤلف فقال :

« حاولت ان ألمس رؤية الكاتب الخاصة الى الحياة ، وهذه الرؤية في اعتقادي هي التي تميز أصالته وعمقه وتحدد مدى نضجه وقد اتخذت هذه الرؤى أصعدة مختلفة كدراسة علاقة الرجل بالمرأة ودراسة الريف وعالم المدنية ، ومشكلات المجتمع ، وقضايا الوطن ، وصراع القوى العربية مع الاستعمار ، وعلاقة الشرق بالغرب الى غير ذلك من العلائق التي عكست رؤى الكاتب للمجتمع والحياة » .

هذا ما كتبه المؤلف ... وللتوضيح والتصحيح نقول : إن الرواية التي تنال عمق الفكر والشعور مع الرضى الناشىء عن الكمال الشكلي (كالرواية عند دوستويفسكي مثلاً) أعظم من الرواية التي تحقق الصفة الثانية فقط (كالرواية البوليسية المتقنة) . إلا أنه ليس ثمة رواية تحقق الصفة الأولى دون الثانية ، لأنه ليس من الضروري استعمال الشكل الروائي لنقل المعرفة . والرواية الجيدة هي التي تضع الوسائل في خدمة الغاية ، حيث تبدو الفكرة مرتبطة بالفن حقاً ، ذلك الارتباط الذي يجعل الشكل والمضمون متواشجين واحدهما يستدعي الآخر .

والذي يتميز به ناقد الرواية هو علمه بأسرار الفن الروائي وتذوقه النادر ، الى جانب فهمه لقضايا الفكر والحياة التي قد تكون شركة بينه وبين الكثيرين ، والتي يفوقه فيها العلماء والمفكرون الذين يأخذ عنهم العلم والفلسفة .

ونحن إذ لانرى في قول فورستر إن الرواية تقدم الحياة إلا قولاً فضفاضاً وسراباً ، لاننكر علاقة الكاتب بالحياة ، كاتب الرواية أو القصة القصيرة أو سواهما ، بل نؤكدها .

فليس بمقدور كاتب ان ينتج إنتاجاً هاماً ومثيراً ، دون احتكاك بالناس يستمر يوماً بعد يوم .

أن تحيا حياة الناس ، وأن تحيا بين الناس ، فذلك من المبادىء الاساسية التي اكد عظم شأنها كبار الكتاب في العالم . ولعله جميل هنا أن نذكر ما قاله شولوخوف لبعض الكتاب الزائرين من « الدانمارك » و « جورجيا » الذين استضافهم ذات مرة بمنزله في « فشنسكايا » :

« قد يخيل اليكم ، ياضيوفي ، أنني لم أدع وقتاً لعملي الاساسي ، بسبب العديد هنا طوال الوقت ، وواجباتي التي يقتضيها تكليفي بلقائكم . حسناً ، من الطبيعي أن هذا يتناول جزءاً من الوقت ، ولكنني لو عشت حياة منعزلة ، تحت ناقوس زجاجي ، لغدا ابطالي كذلك أرقاماً زجاجية أو « بلاستيكية » ، ولما كانوا رجالاً حقيقيين ، ونساء حقيقيات » .

إن صلة الكاتب بالناس هي من صلب عمله الأساسي . ولا بد له أن يكون على علم عميق بوسط معين ، حتى تنشأ كتابته عن المعرفة الشاملة لكل الظروف ، وعن الشعور والاختبار الشخصيين ، ذلك أن المهمة الرئيسية للكاتب هي اكتناه المادة .

وجين اوستن – قبل شولوخوف – هي المثال الخالد لهذا النوع من الكتاب .. كانت حكيمة ، كما قال الكاتب الفرنسي بول دوتان ، فلم تكتب الا عن الاشخاص الذين كانت تستطيع أن تلاحظهم في ركنها الريفي . وكان عالمها الروائي صغيراً جداً ، الا انه غني جداً ، واستطاعت ببراعة فائقة أن تصور التجارب الانسانية التي تدركها حق الادراك في ست روايات خالدة .

وقد كان الروائي الفرنسي فرنسوا مورياك في كل رواياته لايكتب الا عن الوسط والطبقة الذين يعرفهما تمام المعرفة ويقول : ليس هناك روائيون للطبقة العليا وآخرون للطبقة الدنيا بل هناك روائيون مجيدون وروائيون مخفقون . فعلى كل منا أن يحرث أرضه ولو صغيرة ويستخرج منها البركات لا أن ينفر ويتهرب اذا لم تكن له رغبة في الحرث » .

وحين سئل نجيب محفوظ في مجلة « الموقف الادبي » السورية قبل ثلاث سنوات حول كتابته عن طبقة معينة أجاب بما يشبه قول مورياك : « أنا كاتب الطبقة المتوسطة

لأنني من الطبقة المتوسطة ، ولكن يوجد كتّاب لهذه الطبقة يعبرون عن شخصيتها ، كتّاب يعتبرون من نقادها ، وأنا من الطائفة الثانية على وجه اليقين . وأنا لم أكتب عن شخصيات العمال والفلاحين لأني لم أعرفها . »

ما أقلهم لدينا أمثال هؤلاء الكتاب ، وما أكثر اولئك الكتاب السطحيين الذين يعرفون القليل من كل شيء ، ولكن تنقصهم المعرفة الصحيحة لأي شيء .

والمعرفة الضئيلة عند أحد الكتاب للمادة التي يكتب عنها ام لكاتب لا يغتفر . فانها تقوده أكثر من أي شيء سواها الى تحريف الحقيقة ، والانحطاط الفني .

وقد يعترض قارىء على السيد جورج سالم بأنه يدعو الى تزوير الحقيقة في الرواية اذ يقول : « ما السبيل الى خلق شخصيات من صنع الخيال ذات حياة خاصة بها ، ليست ممسوخة عن الاحياء الذين نراهم ولكنها شبيهة بهم تذكر وتوحي بهم في آن معاً ، وتحمل في أعماقها القدرة على الحياة . »

وما نراه أن ارتباك التعبير هو الذي يقود الى مثل هذا الاعتراض . والحقيقة أن الكاتب قد أراد أن يعرض شيئاً مما قرأه لفرنسوا مورياك — دون ذكره — فجاء عرضه على هذه الصورة المشوشة .

لقد كتب مورياك في بحثه المشهور « الروائي وشخصياته» أن الروائي اما يستعير شخصياته من الحياة ، واما يخلقها خلقاً . والشخصيات التي يخلقها الروائي انما تتألف من عناصر يستمدها من الحقيقة والواقع — لا من الخيال كما أورد جورج — والا كانت أشباحاً لا شخصيات مقنعة . وتكمن قدرة الكاتب في المؤالفة بين العناصر ، حتى تغدو الشخصية الـانية حية ، فتكون بذلك متصلة بالحقيقة في مفهومها العميق . وأولئك الأبطال الذين يخلقهم الروائي ، انما هم على حد تعبير مورياك ، ثمرة الزواج الذي يعقده الروائي والحقيقة .

ولقد ترجم هذا البحث الى العربية المرحوم عادل الغضبان ونشره في مجلة « الكتاب » المصرية في أعداد ثلاثة بين سنتي (١٩٥٢ — ١٩٥٣) . واستفاد الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه « فن القصة » من ثلث هذا البحث الذي نشر في عدد ديسمبر ١٩٥٢ ، دون الثلثين الآخرين اللذين لم ينشرا بعد ذلك العدد مباشرة ، ولعله لم يفطن الى نشرهما في عددي فبراير ومارس ١٩٥٣ . وكان وهو يقتبس العبارات من الثلث

الأول للبحث ظاهر الاعجاب به حتى لقد قال في الصفحة السادسة والتسعين من كتابه المذكور : « وقد أشار مورياك ، في مقاله الرابع الذي أشرنا اليه مراراً ، الى مثل هذا الموقف ، وحذر الكتاب مغبة التحكم بالشخصيات والضغط عليها دائماً. » وهذا الاعجاب يجعلنا نأسف لعدم اطلاع الدكتور نجم على تتمة البحث ، ولا بد أنه كان سوف يجد فيه ما يقدم لكتابه مادة جديدة .

وما فعله جورج هو أنه لخص هذا البحث ونشره في مجلة « الثقافة » الدمشقية (عدد تموز ١٩٥٩) . قرأنا ذلك ، ولكننا لم نقرأ تلخيصه . وما ندري ؟ قد يكون لخصها على ذلك النحو المشوش ، أو قد لا يكون العيب في التلخيص وانما في خيانة الذاكرة ، أو قد لا يكون هذا ولا ذاك وانما قد تعمد الكاتب تحريف الأقوال لينسبها اليه فجاءت على الشكل الذي قرأته لكم .

علينا الآن ان نتجاوز الأمور النظرية للرواية ، التي تغري بالإفاضة ، بعد استنفاد الحديث عما تناثر في مدخل الكتاب منها منتقلين الى ما سماه التمهيد . وفيه يقدم الكاتب بحثاً موجزاً بعنوان : « من المقامة الى الرواية — حديث عيسى بن هشام للمويلحي » .

وهذا العنوان ليس جديداً على مسمع المثقف العربي ، فان الفصل الاول من كتاب « دراسات في الرواية المصرية » للدكتور علي الراعي ، عنوانه « حديث عيسى ابن هشام — بين المقامة والرواية » .

والحقيقة أنه قبل الدكتور الراعي كان المستشرق جيب في كتابه « دراسات في حضارة الاسلام » قد أوضح أن «حديث عيسى بن هشام » كتاب فيه من المقامة نصيب وهو كذلك يقترب من مفهوم الرواية اقتراباً وثيقاً . ثم هناك أبحاث عربية متعددة عنيت بتبيان ما في هذا الكتاب من عناصر المقامة ، وما فيه من عناصر الرواية .

يذكر مؤلف « المغامرة الروائية » أن صلة هذا الكتاب بالمقامة هو لان له رواية على غرار المقامات . بل لقد سماه باسم راوي مقامات الهمذاني عيسى ابن هشام نفسه ، ولانه اتخذ الاسلوب المسجوع أداة للتعبير ، وأدخل الابيات الشعرية المقتبسة من شعراء العصور الماضية . وهذه الامور التي عرضها المؤلف عرضاً صحفياً سريعاً ، تجدونها جميعاً وعلى نحو علمي مفصل في كتاب الدكتور عبد المحسن طه البدر « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » .

أما ماذكره الكاتب من ملامح الرواية في حديث الويلحي فهي أنه نقــل الفن القصصي من عالم التخيل الى عالم الواقع اليومي المعاش ، واعتبر هذه النقطة أكثر النقاط جدة في الكتاب . ولكن كل قارىء للمقامة يعلم أن هذه النقطة ليست جـديدة إطلاقاً . فقد قامت المقامة بتصوير الحياة الاجتماعية ونقد الواقع اليومي المعاش على نحو ماترى في مقامة بديع الزمان البغدادية التي تصور الحياة في بغداد والمقامة النيسابورية التي تقدم صورة دقيقة لفساد القضاء في عصر الهمذاني .

أما النقطة الثانية التي أوردها الكاتب في اختلاف هذا الكتاب عن المقامة في أن المقامة تهدف أولاً إلى تعليم اللغة ، وتقدم صورها الاجتماعية عاملاً مساعداً بينما الامر معكوس في كتاب المويلحي . فإن هذه النقطة مأخوذة من كتاب الدكتور عبد المحسن طه البدر « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » دون الاشارة اليه على أية حال .

أما النقطة الثالثة والاخيرة فهي أن لهذا الكتاب وحدة الرواية ، فلسنا أمـــام مقامات مستقلة لا رابط بينها بل أمام شخصية واحدة تطوف في مجتمـع واحد فتلم بشتى جوانبه . وهذه النقطة قد فصل فيها القول الدكتور عبد المحسن طه البدر في كتابه آنف الذكر ، ولكنه خرج الى أن هذه الوحدة ضعيفة باهتة « فترك قضية الباشا معلقة في المحكمة الشرعية ... وانتقاله الى قطاعات المجتمع الاخرى فقد المشكلة التي كادت تكون رابطاً داخلياً يربط بين أجزاء كتابه ، وبدأ الانتقال بين قطاعات المجتمـــع الاخرى يخضع للهدف الاساسي وحده وهو نقد المجتمع . وبذلك بدأت الرابطة بين أجزاء الكتاب في الضعف والتهافت » .

على أن الملاحظة البارعة للدكتور البدر التي لم يلتفت اليها جامع « المغامرة الروائية » فلم يضمها الى كتابه ، هي تمييزه بين أسلوب السرد وأسلوب الحوار . فقد كان حواره أكثر سهولة من سرده ، وهو في حواره لايقصد الى السجع بل يستخدم الالفاظ التي لاتحجب معانيه . يقول الدكتور البدر : « ولعله أحس بالفرق بين طبيعة السرد والحوار ، وأن الحوار أقرب الى اللغة التي يتحدث بها الناس ، فجعله سهلاً مرسلاً ليتلاءم مع طبيعتـه ، وهو يستخدم الحوار إما لشرح فكرته ، وإما للكشف عن طبيعـــة النماذج البشرية التي يستخدمها » .

وما فعله جامع « المغامرة الروائية » في هذا التمهيد ، فعله كذلك في أقسام الكتاب الثلاثة . ففي القسم الاول الذي سماه «ماقبل الواقعية» وخصه بالحديث عن خمس روايات

عربية هي : « زينب » لهيكل ، و « الاجنحة المتكسرة » لجبران ، و « دعاء الكروان » لطه حسين ، و « ابراهيم الكاتب » للمازني ، و « قدر يلهو » لشكيب الجابري ، قد قام بإيجاز تلخيصات لقصص هذه الروايات وبعض الأفكار الواردة فيها ، وبتقديم لتف من الاقوال العامة عنها ، وكل ذلك مما هو منتشر في الكتب والمجلات التي تيسرت له .

وإذ يعمد الى الايهام بالامانة العلمية في الحديث عن رواية « زينب » لهيكل ، وهي أولى الروايات التي كتب عنها ، فيشير في الهوامش الى الكتب التي استقى منها مادة حديثه ، فانه يغفل ذكر المصادر والمراجع في حديثه عن الروايات الاربع الاخرى إغفالاً تاماً . وكأنه بذلك أراد أن يوهم القارىء بأن مايستقيه من غيره يذكره ، وأما سوى ذلك فهو منه .

على أن الامر هو خلاف ذلك . فما كتبه عن « الاجنحة المتكسرة » لجبران لايتعدى ماكتبه الدكتور محمد يوسف نجم قبل اثنتين وعشرين سنة في كتابه « القصة في الادب العربي الحديث » وما نقله الدكتور نجم من قول ميخائيل نعيمة في كتاب جبران.

والمصدر الذي استقى منه ما كتبه عن رواية « دعاء الكروان » هو كتاب الدكتور علي الراعي « دراسات في الرواية المصرية » . فجاء كل ما كتبه عنها منقولاً من هذا الكتاب .

أما النقاط التي أوردها عن رواية « ابراهيم الكاتب » للمازني فمأخوذة من الدكتور عبد المحسن طه البدر في كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » والدكتور على الراعي في كتابه « دراسات في الرواية المصرية » . والمضحك أنه حين ينقل رد الدكتور البدر على بعض النقاد المتضمن أن هذا الكتاب رواية لاسيرة ذاتية ، وأنه رواية لا ثلاث قصص ، دون ذكر الدكتور البدر ، يكاد يوهم القارىء انه صاحب رأي في هذا الموضوع ، وليس ناقلاً من غيره .

وما الفصل الأخير من فصول القسم الأول ، والخاص برواية « قدر يلهو » لشكيب الجابري ، إلا مرآة مصغرة لما كتبه شاكر مصطفى عن هذه الرواية في كتابه « القصة في سورية » .

وما فعله جورج في القسم الأول فعله كذلك في القسمين الثاني والثالث . وبكلمة ، فان كل مافي الكتاب منقول مأخوذ لايطمأن الى نسبته . وما دمنا مضطرين الآن

أن نسلك سبيل الاختصار ، فاننا نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر أن مصادر الفصل المتعلق برواية « يوميات نائب في الأرياف » هو كتاب « الروائي والأرض » لعبد المحسن طه البدر ، وان ما كتبه عن رواية « الشراع والعاصفة » لحنا مينة يسبح في ماء « الرواية العربية في رحلة العذاب » لغالي شكري .

ولو ان جورج قد ذكر في كتابه أنه في كل ما كتبه مسبوق ، وانه لم يستطع أن يضيف شيئاً الى ما كتب ، ثم وضع ثبتاً بأسماء كافة المصادر التي استقى منها ، لكان جديراً بالاحترام لهذه الناحية فقط . ذلك أنه حاول جاداً في حدود امكاناته ، وإن كانت النتيجة هذا الكتاب .

وما دمنا في صدد الحديث عن الكتاب ، فعلينا أن نجيب عن أول سؤال يتبادر الى الأذهان ، وهو : ألم يقع هذا الكتاب في التناقض والتعارض ، وهو يستمد موادّه من مصادر متعددة قد تتعارض وتتناقض ؟

قبل أن نجيب علينا أن نبين أنه تشغل الحيز الكبير من هذا الكتاب تلخيصات لقصص الروايات وبعض الأفكار الواردة فيها . ونحن نشك في أن المؤلف قام بتلخيصها ذلك أنها ملخصة في الكتب والمجلات التي أخذ عنها ، وليس الاختلاف الا في أنه عمد الى الاقتضاب وتغيير العبارات في أكثر الأحيان . وأما سوى التلخيصات فليس الا تعليقات طفيفة تتعلق بالأمور العامة ، ولا تمس أي مكان من تجربة الابداع الروائي . فهو حين ينقل عن كتاب « كلمات في الأدب » لأنور المعداوي أن نجيب محفوظ في رواية « اللص والكلاب » قد اعتمد على الضمائر الثلاثة وهي ضمائر الغائب والمخاطب والمتكلم . بينما كانت روايات المرحلة الاجتماعية تعتمد على الضمير الغائب والمتكلم دون المخاطب ، فاننا سنقول له : ماأتيتنا بشيء نحسه .

أي سنقول العبارة نفسها التي قالها عبد الملك بن مروان لمن قال : « الفرزدق ينحت من صخر وجرير يغرف من بحر والأخطل يصيب نعت الخمر » .

ليست العبرة في الطريقة ، وإنما العبرة في استخدام الطريقة . وليست أية طريقة من طرائق الادب حيزاً محدوداً ، وانما هي مسافة شاسعة بعيدة ، اتسعت لأعلى قمة في العبقرية ، وحوت أدنى هوة في التفاهة . ووظيفة الناقد هي أن ينتقل من العموم إلى الخصوص وأن ينفذ الى صميم التجربة الادبية ، فيعيشها ويعبر عنها تعبير الفنان المتذوق واسع المعرفة .

يريد القارىء من ناقد تولستوي مثلاً أن يبصره بابداعه الروائي لا أن يكتفي بذكر صفات عامة هي شركة بينه وبين ملايين الروائيين .

ونجيب محفوظ حين استخدم الضمائر الثلاثة في « اللص والكلاب » لا يعني ذلك أنه قدم رواية ذات مستوى أجود من الثلاثية ، او أنه اكتشف طريقة جديدة . فهو مابرح يستعير الطرق التي عرفتها الرواية الاوربية . ولكن كيف استخدم نجيب محفوظ هذه الطرق ، أين فنه ؟ هذا مايبحث عنه قارىء « المغامرة الروائية » فلا يجد في الكتاب جواباً .

ولن يجد القارىء في الكتاب الا العموميات، من عبارات تمثيل المراحل، وتمثيل أنواع من الروايات ، وعبارات من نحو أن « مايلفت انتباه القارىء في رواية صيف أفريقي لمحمد ديب هو الروح الايجابية » ، وأن « رواية الرغيف لتوفيق يوسف عواد تمثل ذروة من ذرا الروايات العربية بما فيها من واقعية وعمق وأصالة » وأن « الناقد ليشعر ازاء رواية موسم الهجرة الى الشمال بأنه يلج عالماً غنياً يحمل تجارب غنية استطاع الروائي أن يجعل منها أثراً فنياً ممتازاً » وغير ذلك من التعليقات .

عبثاً يبحث القارىء عن تحليل بنيوي للروايات أو عن نقد منهجي تمكن الكتاب أن يصف به الأعمال الروائية ويقومها ، ويمنحه مزيداً من التذوق الرفيع . كل ما في الأمر : تلخيصات وتعليقات طفيفة متناثرة ، يتخللها التعارض والتناقض .

وتكاد السطور تناقض بعضها في بعض الأحيان ، ولنقرأ منها مثلاً ماورد في الصفحة الحادية والعشرين عن رواية زينب : « والحق أن هيكل قدم لنا في هذه الرواية عدداً كبيراً من الأشخاص ، وربما كان كثير منهم مسطحين تعوزهم الحياة يبدون لنا غير مقنعين ، كما سنرى في عرضنا لهم ، إلا أن الرواية تظل رغم ذلك عامرة بحياة الأشخاص وحركتهم ».

فهل يتصور أحدكم كيف يكون أشخاص الرواية تعوزهم الحياة ، وتظل الرواية رغم ذلك عامرة بحياة الأشخاص وحركتهم ؟

وحين ننتقل الى التعليق على أسلوب طه حسين في رواية « دعاء الكروان » نقرأ أن « أسلوب المؤلف يطغى على الشخصيات طغياناً شديداً ، فكأنه يتكلم عنهم ، وآية ذلك أنهم جميعاً يتكلمون لغة واحدة هي لغة المؤلف الصافية » .

ولكننا لانلبث أن نقرأ في الصفحة التالية مايلي : « إن أسلوب المؤلف الرائع الذي كان أحد أسباب إبعاد الرواية عن الواقعية هو وحده الذي يخلد من هذه الرواية ».

عجباً أي مفهوم للأسلوب هذا الذي يرى الروعة في أن تتكلم الشخصيات جميعاً لغة واحدة هي لغة طه حسين ؟ إن هذا المفهوم الغريب لايجانب مفاهيم الرواية وأسلوبها الفني وحسب ، وإنما يخالف حتى مفهوم البلاغة كما عرفه العرب الأقدمون في أنهامطابقة الكلام لمقتضى الحال . وكيف يمكن ان تتحدث كل من الأم الريفية والخادمة الصغيرة والمهندس وسوام بلغة طه حسين ، ويكون ذلك مطابقاً لمقتضى الحال .

ولنتجاوز الجزئيات الآن لنرى المنظور العام لهذا الكتاب . وهذا المنظور يلوح من تقسيم الكتاب إلى أقسام ثلاثة . ويتضح خلال هذه الاقسام .

فقد جعل القسم الأول الذي سمّاه « ماقبل الواقعية » خاصاً بتلك الروايات التي غلب عليها المذهب الرومانتيكي . ويصور الكتاب الرومانتيكية على أنها مذهب بدائي ممقوت ، ويستخدمها أحياناً كناية عن الرداءة والضعف الفني . فيقول مثلاً في رواية « دعاء الكروان » : إنها محاولة لدراسة الواقع العربي وواقع الريف فيه بشكل خاص ، مع إلحاح ظاهر على الناحية التعليمية الإصلاحية ، إلا أن المعالجة كانت رومانطيقية » .

كذلك يجمع الكتاب بعض العيوب التي وقع فيها بعض الرومانتيكيين وبعض الصفات الرومانتيكية ليجعلها سمات المذهب الرومانتيكي .

ثم تتطور الرواية من الرومانتيكية الى مرحلة الواقعية وهي مرحلة مقبولة نسبياً ، وتحدث عن رواياتها في القسم الثاني . ثم تتطور الرواية أكثر من ذلك الى مرحلة دروب جديدة ، حيث تتحرر من الواقعية ، وتحدث المغامرة الكبرى ، بالرواية الفلسفية والرواية الفنية .

هذا هو المنظور العام للكتاب ، ولنبدأ بالرومانتيكية لنبين أن ازدراءهـا انما هو الفعل المنعكس الشرطي . فالرومانتيكية ليست علة الضعف في روايات النشأة الاولى ، وانما هي ظاهرة صاحبت تلك الروايات الضعيفة . ولنذكركم بمثال «بافلوف» في توضيح المنعكس الشرطي حيث قال ، اننا اذا أسمعنا الكلب صوتاً من الأصوات (صوت جرس مثلا) عند اعطائه قطعة اللحم ، أفرزت غدده عليها قليلا من اللعاب . ولنكرر هذه

التجربة ، ثم لنحذف بعد ذلك قطعة اللحم ، ولنسمع الكلب صوت الجرس فقط دون أن نطعمه شيئاً فان سماع هذا الصوت يكفي لاحداث الافراز ، ويسمى الافراز في هذه الحالة بالمنعكس الشرطي .

كذلك هي حال أولئك الناس الذين قرؤوا روايات النشأة الأولى ، ورأوا فيها المذهب الرومانتيكي ، وتكرر ذلك ، ثم حين حذفت الروايات وظلت الرومانتيكية وحدها ، ظل الازدراء ، وهو الفعل المنعكس الشرطي .

فما يرين على روايات النشأة الأولى من الضعف والتعثر لا يعزى الى أسباب مذهبية ، وانما يمكن أن يفسر تفسيراً مورفولوجياً ، أي تفسيراً متصلاً بموضوع النشأة والتكون . وكذلك يمكن أن يعزى الى الكتاب أنفسهم .

فان الفشل الذي منيت به أعمال بلزاك الرومانتيكية ، والنجاح الذي حققته أعماله الواقعية ، لا يفسران بفضل الواقعية على الرومانتيكية ، وانما بأسباب تتصل بموهبة بلزاك الخاصة . فلم تكن له عبقرية « هوغو » الرومانتيكية ، وانما كان عظيماً حين وجد نفسه في الواقعية النقدية ، ذلك أن مزاجه الخاص كان على أتم وفاق معها . ولنتصور كذلك ، موهبة رومانتيكية عظيمة ، حين تقسر نفسها على الواقعية ، كيف سيكون نتاجها .

ونحن نعلم أن الاختلافات المذهبية قد أثارت جدلاً طويلاً ، ولكننا نؤمن بحرية المذاهب ، وبما قاله لينين في رسالة الى غوركي : « انني أرى أن هناك شيئاً في كل فلسفة يستطيع الفنان أن يحسن استخدامه .. حتى لو كانت هذه الفلسفة مثالية » فقد تثمر أكثر المناهج تفاوتاً استبصارات فريدة ، وتكشف عن مشكلات جديدة .

واذا كان المنظور في التقدم مستمداً من التعاقب الزمني ، ومن المفهوم العامي في أن الزمان الأول قد تحول ، وأن المذهب الواقعي خير من المذهب الرومانتيكي لأنه جاء بعده ، وأن المذاهب السريالية والرمزية والبرناسية وغيرها جاءت بعد الرومانتيكية والواقعية فهي خير منها ؛ فان من حق القائلين بذلك أن يضيفوا ، ان الأدب في العصر العباسي خير منه في العصر الأموي ، وانه في عصر الانحطاط أفضل منه في العصرين السابقين لأنه جاء بعدهما .

ان المنهج العلمي يجعلنا نصف الاشياء بما هي وحسب . فعلاقة الزمن بالادب ليست

علاقة تستند الى المفهوم العامي ، وانما هي علاقة تاريخية فلسفية تتضح عند المؤرخ العميق كما كانت الاشارة في اول هذا البحث .

واذا كانت قضية التعاقب الزمني هي كل ما لديهم ، فلينظروا الى الرومانتيكية، لا في أول نشأتها وحسب، وانما كذلك في الادب التوفيقي المعاصر ، الذي تكاد الرومانتيكية الثورية، تكون سمته البارزة ، ولماذا ينحصر تفكيرهم في البدايات .. بداية الرومانتيكية في اوربا ، وبداية الرواية عندنا ؟ لماذا لاينظرون الى الرومانتيكية المعاصرة في أدبنا وفي العالم ؟ انها على ضوء مفهومهم الزمني يجب أن تكون في القمة .

ومفهوم الرومانتيكية قد أثار جدلاً طويلاً في اوربا وفي العالم مما لايجعل الباحث متشوقاً الى اثارته من جديد . ولكن حسبنا أن نقول ان ذكر بعض العيوب التي وقع فيها بعض صغار الرومانتيكيين على أنها من صميم المذهب الرومانتيكي ، وتقويم الآثار الادبية على أسس مذهبية انما ذلك حيف وضيع وسوء فهم .

والمذهب الرومانتيكي مذهب فكري قبل أي شيء ، أراد أن ينصف العاطفة ويحررها من استبداد العقل ، وعبر أدبه عن آمال المجتمع بثورة فكرية وفنية ،وضيق بالواقع ونشدان السعادة بالاحلام . ان علينا أن نحلم . وان نخلق الواقع من حلمنا . ومهما يكن ، فحسب الرومانتيكيين في الرواية انه بفضلهم وجدت الرواية التاريخية .

ومن هنا يؤخذ على الكتاب مأخذ جديد ، هو انه في القسم الخاص بالروايات الرومانتيكية ، قد خلا من نموذج للرواية التاريخية ، وهي متوفرة بكثرة في رواياتنا العربية ، واغفالها نقص فاضح .

والامر الثاني الهام أن الواقعية ليست تطوراً للرومانتيكية ، لانها لم تنشأ عنها، وانما نشأت عن اصول اخرى . ومن الممكن أن نقول : ان السريالية نشأت عن الرومانتيكية ، (ولكن لايمكننا أن نقول ان الواقعية قد نشأت عن الرومانتيكية ..) أو انها تطور لها . وحين نقول ان شيئاً قد نشأ من شيء آخر فليس يعني ذلك بالضرورة أن تطوراً قد حدث . وهكذا نرى أننا ضحايا الكلمات بدرجة اكثر مما ندرك غالباً .

وعندما نشأت الرواية الواقعية في أدبنا العربي ، لم تكن نشأتها نشأة تلقائية . وانما كانت انعكاساً للرواية الواقعية الأوربية . ولم يميز الكتاب بين الاستجابة الطبيعية لهذا المذهب ، وبين التقليد . ولم يميز الفروق الدقيقة بين الواقعية النقدية . والواقعية

الاشتراكية .. وبين وصف الواقع من الداخل ، ووصفه من الخارج . وكما أسلفت ، احتلت تلخيصات الروايات أكبر حيز في الكتاب ، وفي هذا القسم على وجه الخصوص وكانت جل التعليقات المتناثرة في هذا القسم تتركز حول تصوير الواقع . وإذا قرأنا ذلك ، استغربنا كثيراً كيف يطوي صفحاته ، وكيف يرى الواقعية مرحلة متوسطة . فهل نفد الواقع ؟

إن القارىء يود ان يعلم : لماذا روايات القسم الثالث ليست واقعية ؟ فيجد ان التعليق على رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح ، هو أنها وإن كان موضوعها قد تناوله عدد كبير من الروائيين العرب إلا أن المعالجة هنا أعمق . وإذن فبقدر مايكون الكاتب عميقاً يبتعد عن الواقعية ! يالعجب !

وكذلك يستغرب القارىء حين يقرأ التعليق على سرد الحوادث في ان الكاتب عرضها عرضاً مبعثراً . ومن حقه أن يحتج ويقول : أهذا ما أخرج الرواية من مجموعة الروايات الواقعية ؟

والأمر الأغرب من ذلك حين ينساق الكتاب وراء من اعتبر رواية « اللص والكلاب » رواية فلسفية ، ولم يأخذ برأي الدكتور « لويس عوض » في ملامحها الرومانتيكية التي تذكر برواية « البؤساء » لفيكتور هوغو . فإن ما أورده الكتاب من أمور هي على حد زعمه تبعدها عن رواية « البؤساء » هي الأمور نفسها التي تجعلها شبيهة بها . وهي أن بطل « اللص والكلاب » حين خرج الى العالم وجد الشر أمامه في كل مكان ، وكان عليه أن يجابه الشر ، وخاب مسعاه . ولنتساءل قبل أي شيء : أين الفلسفة في هذه الرواية ؟ يجيبنا الفيلسوف العربي الدكتور عبد الرحمن بدوي بقوله :

« لا أجد في الأدب العربي المعاصر ، في أي بلد كان ، أي تأثير للفلسفة في الأدب، لدى من تواضع الناس على تسميتهم بكبار الأدباء .. وحتى الذين درسوا الفلسفة منهم ، مثل نجيب محفوظ ، لانعثر في انتاجه القصصي على أي أثر لدراسته الفلسفية ، وهوشيء غريب حقاً يستلفت النظر . » هذا ماقاله الدكتور بدوي قبل ثلاثة أشهر .

ونجيب محفوظ يعرف نفسه خيراً منهم ولا يدعي شيئاً من الفلسفة ، يقول: « أنا لاأعد نفسي من أصحاب الرأي ، ولكنني من زمرة المنفعلين بالآراء ولذلك فمجالي

هو الفن لا الفكر ... قضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول ولا مناص من الرضا بقضاء الله . »

فأية فلسفة يريد هؤلاء الكتاب أن ينسبوها الى نجيب محفوظ ؟ هل يعرفون ما اسمها ؟ فإذا وردت في إحدى رواياته كلمة الشر والخير على نحو ما تترددان في المجتمع العادي فهل يعني ذلك أنها رواية فلسفية ؟

وبعض من النقاد الأوربيين اعتبروا فيكتور هوغو في روايته الخالدة « البؤساء » قد كتب رواية فلسفية رمزية ، فإن جاز ذلك لأن هوغو صاحب فن وفكر ، فإن نسبة الفلسفة الى نجيب محفوظ فيها من الشطط الشيء الكثير .

وعلى أية حال لا تقع المسؤولية على كتاب « المغامرة الروائية » ، ولكن على مصادر هذا الكتاب . أما مسؤوليته الكبرى فهي عدم إثباته للمصادر في أغلب الأحيان ولقد استطاع أن يحرك عقولنا لبحث عدد من قضايا الرواية ، وحسبه في هذه الأوقات أنه فعل ذلك .

اللغز

قصة: جورج سالم

دفعوا بك الى هذه الصالة الكبيرة ، وحين بلغتها أغلقوا الباب وراءك واختفوا . فوجدت نفسك ههنا دون أن تعرف كيف حدث ذلك . كنت كمن يستيقظ من حلم ، وكنت مرهقاً متعباً » .

لم تكن المصابيح قد أضيئت ، وكان ظلام المساء قد بدأ يخيم على الصالة الكبيرة فرحت تتفحصها في مشقة . ورأيت وجوهاً كثيرة ، ورأيت رجالاً من شيوخ وكهول

جالسين صامتين . واسترعى انتباهك في صدر الصالة كهل يتكلم في هدوء ، على وتيرة واحدة . الا انك لم تتبين وجهه ، ولاعرفت عم يتحدث . كنت تسمع بين الحين والاخر صوت سعال وتنحنحات خجلى . ووجدت الظلام قد لف المكان بعد هنيهة وأحسست بدافع يحدو بك الى الخروج سريعاً ، فقد بدا لك الجو خانقاً ولم تكن تعرف ماذا ينبغي أن تفعل فرحت تلتمس المخرج . وانقطع الصوت ، انقطعت الأصوات جميعاً ، وساد الصمت المطبق ، صمت رصاصي قاتم يخنق الأنفاس ويعشي البصر ويعتصر الفؤاد .

ولأياً ما ، استطعت الوصول الى الباب والتعرف عليه في هذه العتمة المطبقة ، ولأياً ما استطعت الخروج منه . كان الجالسون شبه نيام وخشيت أن يمسكوا أو يتمسكوا بك ، ولكنهم لم يشعروا بك كأنك مادخلت ولا حاولت الخروج .

والتمست مقبض الباب تريد أن تفتحه . قلت في نفسك : عسى أن أخرج من هذا الجو الخانق ، وأتخلص من الوجوه القاتمة والصوت الرتيب والظلام الدامس ، كنت بحاجة الى هواء نقي تملأ به رئتيك ، ونور مضيء تمتع به عينيك وحين أغلقت الباب وراءك في هدوء وصمت وتؤدة لم يكن الهواء نقياً كما توقعت ، وليس ثمة بصيص نور ، لقد زكمت أنفك فجأة رائحة العفونة والزوجة . قدرت أن الهواء سيكون عليلا خارج الصالة وها أنتذا تشعر بأنه ثقيل كثيف يبعث على الاشمئزاز والاختناق . ومع ذلك فقد كنت راضياً أنك خرجت من الصالة الكبيرة المغلقة كالأرض الموات .

خطوت بضع خطوات على العتبة الحجرية التي انفتح عليها الباب الصغير القميء .

قلت فيما يشبه الاستغاثة والضراعة : اين النور ؟ لانور ولاضوء ولاضياء . ظلام دامس متسبخ فيه ، وقد يمتد هذا الظلام وينبسط فيشمل أزمنة وأمكنة لاتستطيع أن تطويها . لم تنبسط أمامك أرض شاسعة كما كنت تتوقع ، ولم تفض بك العتبة الى ساحة واسعة أو طريق لاحبة أو شارع كبير . كل ما انتهيت اليه لم يكن الا سلماً حجرياً . ولم تجد بداً من النزول عليه فنزلت . لست تدري كم استغرق نزولك ، ولكنك واثق أن درجات السلم كانت عديدة ، وكنت حذراً في هبوطك تخشى الزلل والتعثر والسقوط . وانتهت الدرجات ، آخر الدرجات الحجرية ، فاذا أنت فوق الأرض ، فوق أرض غريبة عنك ، لم يسبق أن عرفتها أو سرت فيها ذات يوم ، كان الظلام يتكاثف ،

وسرت مضطرب المشية متعثر الخطا ، وسرعان ما أحسست بالرطوبة واللزوجة . كنت تطأ أرضاً موحلة ، تراكم فيها الطين فيما بدا لك . قلت : كيف تجمع هذا الطين كله ونحن في فصل قائظ نشكو فيه من الجفاف ؟ ثم أضفت : ان هي الامساحة صغيرة من الأرض ، سأجتازها عما قريب . وآنئذ برز أمامك السؤال الممض ، السؤال الكبير : ولكن الى أين ؟ وشردت لحظات تفكر . ثم أبت الى نفسك . وبإرادة وتصميم حادين قلت : مهما يكن من أمر فلا بد أن أجتاز هذه المنطقة العفنة . وامتدت رحلتك في الغياهب أمداً طويلا . كان عليك أن تسير والأعشاب النابتة في الأرض الموحلة تتعلق بقدميك أولاً ، ثم بساقيك وثيابك من بعد . وكان عليك أن تبذل جهداً كبيراً لتتخلص منها . وبذلت كل جهدك ، فوق جهدك كيما تتابع المسير . ماناية المطاف ؟ وصرخت ثم صرخت . اين أرى النور ؟ انني ان رأيته فسوف أعانقه ، وأرشفه وأستحم فيه : كنت تحس ان الظلمة سهام تنغرز في أعضائك ، بين أعضائك ، في المفاصل من جسدك . في العروق ، في الحنايا .

من بعيد ، من أقصى البعد ، لاح لك نور طفيف ، لمعان باهت سريع . قلت في نفسك : لعله الفجر . الا أن هذا النور ظل صغيراً ، شاحباً ، ضئيلا ، لم يتسع ولم يزدد ، ولم يشمل الأفق . كان في مستوى عينيك لم يبرحهما .

وكان عليك أن تسير نحوه ، رغم كل شيء : رغم الضيق والتعب ، رغم الأسى والالم ، فقد بدا لك الأمل والمنجى اذ أنت غارق في بحر الظلمة ذاك . ورحت تحث الخطا على ما أنت عليه من ارهاق . لم تكن المسيرة هينة ، فما أن اجتزت مسافة ما . حتى شعرت أنك تغوص في الوحل والمياه الآسنة ، وأنك تنحدر في ذلك انحداراً سريعاً . كان قاع هذه المياه حصبا كثير النتوءات ، وبدوت تترنح في مشيتك تلك ، تتراقص ، تقفز ، تكاد تتهاوى . ولامست الأشواك فلامستك وأدمتك وملأت الخدوش ذراعيك وساعدك وركبتيك . وسقطت غير مرة ، وفي كل مرة كنت تحاول النهوض فتجد يدك وساعديك لزجة متسخة ، كانت الدماء ، كما أحسست ، تسيل من مرفقيك كليهما ، وكنت تحس ينؤ بحمل غير مرئي وكان هذا الحمل يزداد ثقلا كلما أوغلت في المسير ، ولكن العينين منك ظلتا عالقتين بذاك النور الطفيف ، منجذبتين اليه ، متمسكتين بـه ، كأنما عيناك يدان تحاولان الامساك بالنور ، والنور عنهما بعيد . في تلك الليلة المظلمة كنت سفينة تتعلق بضوء منارة شاحب بعيد ، ولكنك أصررت على الوصول اليه ،

قلت : اقتربي أيتها المنارة ، وتبددي أيتها الظلمة ، وليشرق الفجر ، وليسطع النور وليملأ الوجود كل الوجود ، وليغر عتمة نفسي . الا أن أنينك تشربته الظلمة وابتلعه الصمت ، وكان الصمت من حولك طفلا متسخا عاجزا مشوها .

في اللحظات الاخيرة كاد اليأس يتسرب الى نفسك ، وكاد الوهن يدب في أعضائك ، فبدأت خطواتك تتباطأ . كانت يداك مبسوطتين طوال مسيرتك خوف أن تصطدم في هذا الظلام . ومع ذلك فقد ظل خيط النور الضعيف لائحاً حيث كان ، وبدا لك بعد المسيرة الطويلة أكبر قليلاً مما لاح قبل أزمنة . واستجمعت ، آخر الامر ، قوتك ، ما تبقى فيك من رمق ، واندفعت نحوه . واذ ذاك ، اصطدمت أطراف أصابعك بحجارة صلبة وغمرك احساس مبهم أنك وصلت وأنقذت .

وبزغ الفجر ، وكان بزوغه عظيماً .

لم ينشق عنه رداء الليل رويداً رويداً ، ولم يتسرب الى الافق بطيئاً متهادياً خجلاً ، بل انبثق دفعة واحدة ، كما ينبجس الماء من أعماق الارض ، فاشتعلت صفحة السماء به ، وانعكس ضوءاً باهراً على أديم الارض . كان الفجر أمامك ، نصب عينيك ، التفت الى الخلف ، فوجدت بحيرة واسعة من الماء الراكد الآسن ، وقدرت الزمن الطويل الذي قضيته لتقطعها ، لتجتازها من غير أن تهن قواك ، وقدرت العذاب الذي كان عليك أن تتحمله طوال رحلة العذاب تلك . وها أنتذا تشعر الآن بالطمأنينة . قلت : يا سويعات العذاب تلاشي ، ويا لحظات الاسى الممض تبددي . ثم هتفت : تبارك الفجر . وقررت ألا تنظر الى الخلف . وحدا بك حاد الى أن تبحث عن ذاك النور الطفيف الذي لاح لك في غمرة الظلمة . وسرعان ما وجدته في مواجهتك ، على مستوى عينيك ، بدا لك أكثر توهجاً وأشد التماعاً ، فاقتربت منه ، كانت قطرات الفجر تنسكب أمامك فوقه قطرة قطرة . ودنوت منه وجلا مضطرباً ثم مددت يديك تريد لمسه ، وأمسكت به بأنامل يديك كلتيهما ، بكل ما يتوهج فيها من حرارة وشوق ولهفة : لم يكن الا كأساً من الفضة موضوعاً على سور من الترميد . وكان السور في مستوى منكبيك .

تناهى اليك صوتها بينما كانت عيناك مشدودتين الى الكأس الفضي تتأملانه ، في صوتها يمتزج البريق والشوق ، الضياء والفرح . قلت : من هذه الطالعة مع النور كالنور؟

كان السور يفصل بينكما . فلم تتبين من وراء الكأس غير عينين سوداوين وجبهة ناصعة البياض ، وشعر فاحم ، اسود كظلمة الليل التي خلفتها وراءك . وكُنت في شوق اليها ، لم يسبق لك ان رأيتها قط ، ولكنك كنت تعرفها . هي في القلب منك . تعرف صوتها العذب ، تعرف هذا الوجه القمري تحجبه فروع من الشعر الاسود ، تعرف تينك العينين ففيها يتجمع سحر العالم كله . فتنته ، جماله ، سره . كنت تنتظرها من قبل أن يدفعوا بك الى الصالة الواسعة المعتمة ، وكانت نبضات قلبك أشواقاً مستمرة اليها .

في هذه اللحظة تبينت كلماتها . كان الصوت الانساني المرهف الرقيق يناديك ، يخاطبك ، يتحدث اليك . لا ، لم تكن في ذلك كله حالماً أو واهماً . كان الصوت حضوراً ، وكنت أمامه خاشعا . سمعتها تقول ، هذه الكأس لنا . هذه كأسنا ، فلنشرب منها . ورأيتها تمسك بالكأس . أصابعها تلتف حول قاعدته : مزيج من الفضة الملتمعة . قلت لها : دون الوصول اليك هذا السور القرميدي الصلب .

وزنت اليك في حنو ، وأضاء وجهها كالفجر ، ثم قالت : ان كنت تحبني فان الأسوار تنهدم ، والحواجز تزول ، والسدود تنهار . قلت : شوقي اليك أعنف من أمواج البحار الهائجة . ووجدت السور ينهدم ، يتلاشى في طرفة عين . فصرخت : أين منعتك أيتها الأسوار ، وأين قوتك أيتها الحواجز والسدود ؟ وغطى الفجر أديم الأرض بهالته المضيئة فاذا نحن ههنا ، لافاصل يفصل بيننا ، ورأيت الكون جميلا . بسطت ذراعيك ، كانت تمسك بالكأس بيديها كلتيهما ، فأدنته من شفتيك وهمست : سنرشف مافي الكاس ونرتوي . وشربتما منـه ، جرعات عذابا ، حتى التمع القعر منه ، واذ ذاك ، أضاءت الفجر أمام ناظريك أفجار عديدة جديدة ، وبزغت نجوم وأقمار لاعهد للسموات بها ، وعبق الجو بشذا هذا الشراب ، وشعرت بـه يسري في مفاصلك ، في حناياك ، يزلزل كيانك ، يعتصرك ، يقذف بك الى الأعالي ، ويرمي بك في أعماق هوى سحيقة . قلت للفتاة : أي شراب هذا ؟ انه ليس بخمرة وأنا لم أذق له مثيلا في حياتي . فابتسمت الفتاة . وعلى سنا هذه الابتسامة رأيت وجهها القمري يضيء وجودك ، ماضيك ، ويلاشي مسيرات العذاب . قالت لك الفتاة : هذه خمرة حقيقية ، ولكنها لم تعتصر من كرمة ولا عصرتها يد انسان . ثم أضافت في نشوة : هذه هي الخمرة العتيقة المعتقة التي لم يصنعها بنو البشر ، وفيها وحدها ربك .

جثوت على قدميها البضتين وكلماتها ماتزال تدوي في أذنيك ، ثم رفعت رأسك

لترمق الوجه القمري ، وصرخت بغتة : لم قدمتها الي ، ولماذا سقيتني منها ؟ قالت : انك ماسريت الزمان ، ولااجترت الأرض الموات الا لتصل الي ، وحين وصلت كنت والكأس في انتظارك .

قلت في نفسك : اشعر ان هذا الشراب يحي ويميت ، يخلق ويهدم ، يبعث العظام المفتتة فيكسوها لحما ودما ثم يطحنها فلا يبقى لها من أثر ، يبني الكيان الضعيف ويفتته ، عواصف تقتلع الجذور ثم تعود فتركزها .

مدت يدها فرفعتك عن الارض ، وراحت تدور بك ، كنتما تدوران ، كانت الارض تدور حولكما وكذا الفجر والاقمار والنجوم . السموات السبع تطوى وتبسط من الوجد .

وسقطت آخر الأمر في الارض العراء ، فوق رمال صحراء موحشة ، ولفحتك أشعة الشمس ، أحسست بشواظها يلهبك ، يحرقك ، يجفف منك العظام . ورحت تئن . والتفت حولك فلم تجدها ولم تجد أي انسان أو نبتة . ليس إلا كثبان الرمل تعلو حيناً وتندق حيناً آخر ، وكنت وحيداً هناك ، باسطاً ذراعيك فوق رمال الصحراء .

أمضتك الرمضاء ، وازدادت وطأة أشعة الشمس النحاسية على جسدك الممدد في العراء ، وانغرزت فيك الاشعة الحادة ، وراحت تضاعف ضغطها كأنما تبغي ثقب مسامك والنفاذ الى أحشائك ، وشعرت بالالم ، الا أن نفسك كانت مضيئة تفيض فرحاً وسعادة . لا لم تكن يائساً ولا حزيناً . لقد طوت الفتاة التي تحب دروب الاسى كلها . وظلت في العراء أزماناً ، ثم تحولت الرمال الى قطع من الجمر أحسست أنك تتقلب عليها ، ولم يلبث الالم أن بدا لك حيواناً مفترساً ينوشك .

بين الانين والالم سمعت صوت سعالهم وتنحنحهم . قلت : أما يزالون هنا ؟ ورفعت رأسك الى الخلف حتى برزت عروق رقبتك ، وجحظت عيناك . كانوا هناك على مرتفع عال يرقبونك هادئين صامتين ، واقفين في سكون ووقار ، محنية رؤوسهم ، مسدلة أذرعهم . وأثار مرآهم في نفسك الفزع والذعر فصرخت : أهل خيل اليك انهم سيسعون لنجدتك ؟ لم يبالوا بصراخك ، ولم يأبهوا بألمك ، لعلهم كانوا ينتظرون ان يتوقف قلبك عن الخفقان فيهيلوا فوقك التراب ، لقد رأيت التأهب بادياً على وجوههم . وعدت فصرخت . كانت كل ذرة من جسدك تصرخ تقول : أنقذيني ، أنت يامن يحبها قلبي

قاطعك صوت الكهل الذي كان جالساً في صدر الصالة يتكلم بهدوء . قال لك : علام تصرخ ؟ لن يستجيب لصراخك أحد . ولكنك لم تصدق قوله . كنت واثقاً أنها ستستجيب للنداء . فناديتها ، في ندائك الهاذي قلت : أنقذيني يامن تحبك نفسي . أرأيت مافعل في شرابك ! كيف استطعت مزج السعادة والالم ، الفرح والعذاب ، الحياة والموت .

في آخر لحظات صحوك رأيتها آتية ، محمولة على سحابة ، ترتفق عليها وهي ممددة فوقها . تمتم الرمق الاخير منك يقول : انني أحترق فأطفيء النار التي فيّ وحولي . كان الالم قد اعتصر جفنيك وأطبقها . ومع ذلك فقد رأيتها ، في وضوح وجلاء ، تبسط يدها فتسكب منها الماء فوقك ، وأحسست بالرطوبة أول الامر ، ثم أحسست بخدر لذيذ . اختفت من حولك النار ، وطويت تحتك الرمال الملتهبة ، وغار المرتفع بمن يحمل من كهول ، ولم يبق ثمة غيرها : نورا في طيات النور .

وغفوت وأنت تراها ماثلة أمامك ، بوجهها القمري ، وشعرها الفاحم ، وامتدت غفوتك دهراً .

رسالة بيروت الثقافية

من طالب عمران

حوار مع الدكتور ميشال سليمان

الأدب والواقع ومهمة الايصال

• أنت ، كشاعر وبحالة مامهمتك في هذا الواقع المحبط بك ، وإلى أي شيء توصلت في تحقيق هذه المهمة ؟

• • أنا ابن اللحظات الثورية في عمر الانسان منذ ان ارتسمت مبادئي في نفسي ، كان لي بعد الحركة الآخذة في التفاعل الى ما لا نهاية .. وهذا البعد الذي لا حد له انما يشكل حداً في نظري بمفهوم المطلق . لهذا تجدني دائماً وابداً مرتبطاً بهذا الواقع

من حولي ، اتخيل واتصور في نطاق حدوده ، وأنا بعد اجهد لكي تكون الكلمة الحلوة اداة في التدمير مثلما هي في البناء الجديد .

وهذا الواقع يمثل لي لحظات متتالية في عمري وفي عمر الانسان العربي وعندما أكون منشداً اليه ، اكون في نفس الوقت مقاتلاً على حدود مستقبله .

ولا بد لي من مهمة خلال هذا الاطار ، ومهمتي من خلال كوني شاعراً تتمثل فيما يمكن ان يلعبه الشعر من دور في تبديل الواقع وتحويله الى ماهو افضل .. ولهذا تجدني اجهد دائماً في تجويد هذه الاداة وصقلها لكي تصبح بدورها ، قادرة على احداث فعلها في هذا الواقع ، او في نطاق الوجود ، فأنا اعني بالضرورة وجوب اخذ الواقع بجزئياته وكلياته على السواء ، بغية تحويله الى واقع آخر يكون قوامه الانسان الذي يأخذ مصيره بيده ويبني تاريخه بوعي منه ، لا بشطحات صوفية خدرة وبما يتصل بها من بدع اقل مايقال فيها انها ليست من الفن في شيء ، وانما هي متاهات من الكيمياء الضبابية التي تعمي البصر والبصيرة ، فتحد من طاقة الشاعر والفنان وتكبل من يتوجه اليه الفن بأكثر من قيد ، لكي يصبح ذاتاً مشلولة في موضوع لا يقل عنه إبهاماًوشللاً.

● لم يستطع الأدب العربي كشف حركة الواقع العربي وتناقضاته ، فنطبعت أكثر العطاءات الأدبية بطابع الغموض والتعقيد ، حدثنا عن هذه الظاهرة ، وإلى أي مدى وصل انحرافها عن المسار الحقيقي للأدب ؟

● ● الواقع أن الشاعر والاديب العربي ، عمل على مستويات مختلفة وامكانات متباينة ، يسف حيناً ويشمخ حيناً آخر ، ويضيع في أحايين ، في مدار عجزه عن اكتشاف حركة الواقع وتناقضاته التي طبعت اكثر العطاءات الادبية والفنية بطابع الغموض والابهام والتعقيد . والخطورة في الامر أن رعيلاً كبيراً من الشعراء المعاصرين قد اساؤوا فهم الواقع من خلال عدم ارتكازهم على قاعدة فكرية وفلسفية واضحة ، فكان نتاجهم متقلقلاً لتقلقل مفاهيمهم، ولسوء استخدامهم الوسيلة الافصح التي ينبغي لها بالضرورة أن تكون جسر تواصل بين الشاعر الفنان وبين الآخرين . لهذا نشهد جميعاً هذا الدوار في متاهات الالفاظ الجوفاء التي لاتدل على شيء ، وان دلت في احسن حال ، فعلى ضياع وما شابه .. ولا اتغافل وانا اجهر بهذا القول ، عما في العطاءات الشعرية والفنية عند بعض الشعراء والفنانين من اعمال يصلح ان تحتذى على صعيد الابداع الشعري والفني العربيين .

• عملية الايصال ، هي بالضرورة نزعة انسانية لنقل رؤيا الفنان والشاعر الى الناس ، فامدى معاناة الشعر والفكر والفن خلال مسيرة التاريخ لتحقيق درجات أعمق من ايصال الرؤى الشفافة « لما يدور » ، للجماهير القارئة ، المتأثرة ؟

• الشعر كما الفكر والفن ظاهرة اجتماعية ، هكذا كانت منذ نشوئها ، وستبقى ما دامت هناك ضرورة حيوية لوجودها ، وما دام ثمة مجتمع وجماهير وصيرورة في التاريخ . ولهذا كان الشعر والفكر والفن جميعاً مسؤولية اجتماعية وانسانية بالدرجة الاولى ، ومنذ ما أخذ الانسان يلعب لعبة الفن ، أخذ نفسه بوعي منه وبغير وعي على وجوب جعلها متصلة بالآخرين بوصفها معبرة لا شعورياً عما يعتلج في نفوسهم وبوصفها بالتالي محاولة من أجل اثارتهم في أمر ما أو في عاطفة ، أو ما يندرج في نطاق علمهم الخاص والعام .

وقد ساورت الشاعر والفنان الاول هواجس كثيرة أهمها : كيف يستطيع أن يخرج من ذاته الفردية الى الذات العامة ، فرأينا عبر العصور كيف راح الشاعر والمفكر يسعيان من خلال تجاربهما للوصول الى هذه الذات العامة . واثارتها وجعلها تؤمن فتقبل فتعمل بما يقوله على الوجه الفني .

والحق أن الفكر والفن بقيا زمنا طويلاً يدوران في هذه الدوامة ، يخطئان تارة ويصيبان تارة أخرى ، الا أنهما من خلال الخطأ والصواب ، يجهدان للوصول الى الذات الاخرى لكي لا تصبح الظاهرة الفنية فردية ، ومقتصرة على ذات واحدة ، وانما تصبح تعبيراً عن الذات العامة أو عن قطاع كبير منها في أدنى احتمال ، فمن الرسوم الاولى التي اكتشفت على جدران المغاور ، الى ما وصلنا من الملاحم والاساطير القديمة ، ثمة مسار ، تجشم أصحابه الكثير من الصعوبات بين اطاري الوضوح والغموض ، وكانت النتائج التي جرى الوصول اليها حينذاك ، أنه توجد رغبة أصيلة في الذات الشاعرة الفنانة ترمي دائماً الى استبطان ما يعتلج في غيرها ، والى اضفاء المعرفة على هـذا الغير لكي تحصل وحدة ما في الوجهـة والمسار ، فتتحصل بالتالي قدرة على البناء في الأرض والاستقرار الى حين ، ثم تعاد حركة البحث عما ليس بالامكان ، والتوق الانساني لبلوغ ما ليس بالامكان ، وما لم يتوفر في واقع معين بلوغـه ، هو الارهاصة التي تعتلج في الانسان النوع لكي يؤكد ذاته في الواقع وفي الصيرورة ، وخلال هذا الجهد الذي اندرج في اطـار الادب والفن ، كان الانسان الفنان يبحث عن الكيفيات التي تقربه فتصله بالآخرين ، من هنا

جاء التنوع في الاسلوب ، على مثل ذلك من نوازع ذاتيـة ومشارب وأهواء وأجواء بيئية ومجتمعية كانت تؤثر فيه ، فتجعله يعالج الموضوع الواحـد من عدة وجوه ، كما تجعل الشاعر والفنان اللذين من بيئة ومناخ آخر يعالجان ذات الموضوع الواحد من خلال رؤية ووجهة نظر أخرى مغايرة .

بذلك كانت عملية الايصال نازعة أصيلة في الشاعر والمفكر . والفنان عموماً يعمل جاهداً من أجل بلوغها لكي يظفر بأكبر قدر ممكن من الايصال ، أي من خروجـه من ذاته الخاصة الى الذات العامة .

ان تاريخنا العربي الثقافي والاجتماعي مليء بالشواهد التي من حيث تباينهاوعمقها تدل أصدق دلالة على ما عاناه الشاعر والمفكر العربي في أطوار عديدة من تاريخ هـذا الحضور ، لكي يتصل بالجماهير فيؤثر ويتأثر بها ، ويقام فيا بينهما علاقة جدلية يغنى فيها الاثنان على السواء ، فلقد رأينا كيف كان الأدب العربي يخرج حيناً الى الوضوح ، وحيناً في اطر التعمية وما اليها من ضروب التستر لكي يحافظ على اصالة وروح يريد أن يدرجها في سياق الحياة العامة ، ومن هنا جاءت محنة الفكر والردات التي حاول بها اصحابها ضرب النواة الخيرة في تراثنا وطمسها تحت اكداس من العنت وغبار التاريخ . واحسب أن الصوفية وغيرها من ضروب التستر ليست إلا وجوهاً للهروب من مجابهة الواقع والتصدي السافر لمعضلاته ومشكلاته وقد أساءت للأدب والفكر العربي ، وشكلت تعميات تسلسلت عبر العصور الى أن وصلت الى عصرنا ، ففعلت على يد دعاتها ومتبنيهـا وما زالت تمسح جبين الشعر والفكر العربيين بماء التضليل ووحل التعمية ، ونحن نرى اليوم أكداساً من الشعر والنثر باسم الفن الكبير تارة والفكر الخـلاق تارة اخرى ، تغير على الادمغة العربية فتملأ بالأدران نفوس الناشئة ، وتضللها عن أهدافها ، وترمم غادروباً ملتوية تفضي الى لاشيء أو في أحسن حالاتها تثير الزوابع في الفناجين وتقرع طبول حرب وهمية .

أنا لست ممن يقولون بفهم الواقعية مجردة من أية انطلاقة تطلق البصر الى ماوراء التخوم ، ولكنني ضد من يرغبون عن الأطر المرسومة الى حكاية الارجل المحددة . ان دعوتي للواقعيـة تتضمن الحلم في نطاق الوجود ، أما القول بالرفض المطلق والتجاوز المطلق ورفض التراث بحجة سلفيته ، فتلك أقوال تجريدية مفرغة من جوهرها تدل على النزعة الهروبية من الواقع ومواجهته والتصدي لمشكلاته ومعرفة تناقضاته بغية التعامل

معها من أجل تفجيرها وتحويلها عن مسارها المعاكس ، الى ما يخدم الامة . ولعلك تسأل ما علاقة الايصال بهذا كله ؟

واجيب بأن الايصال هذا هو محوره بالذات ، فعندما نتعامل مع الواقع ونكتنه معضلاته ونحلم حلم التحويل الكبير ، فنحن بالضرورة ملزمون على الصعيد الفني بتكسير هذا الواقع واعادة بنائه بما يتفق وعوامله الاساسية ، وعندئذ لابأس اذا ما اعترى الأثر الفني من شعر وخلافه ، شيء من الغموض ، لانه لايكون غموضاً في المطلق وانما يكون تكثيفاً لصورة بفكرة من خلال رؤية جديدة للواقع . وهنا يكون الفعل الفاعل للغة المستخدمة في هذا الاطار . وقد يسأل سائل : — أ إلى هـذا توصلت في شعرك ؟ وأجيب أنني برغم محاولاتي الدائبة للخروج من بعض الغموض الى الوضوح ، قد أفلحت في الوصول الى جعل شعري مندغماً بالناس ومعاناتي من معاناتهم وعلى هذا النحو أتجاوز ذاتي للخروج منها باستمرار الى الذات العامة وهي عنـدي محور الايصال وما ينبغي أن يكون .

• ماهية حالة الضياع التي يعيشها الأديب أو الشاعر عندنا ، ماهي أسبابهـا ؟ والى أي شيء يرجع العجز في حركة الشعر والأدب ؟

• ان العجز والقصور يعودان الى أن معظم الشعراء والادباء العرب الحديثين بنوع خاص يفتقرون الى عنصر هام من عنـاصر الابداع ، ألا وهو المعاناة . فلكي يكون الأثر الفني ابداعيـاً أو مقارباً للابداع في بعض نواحيه ، ينبغي على الشاعر والاديب عامة ، أن يرتبط ارتباطاً عضوياً بانساننا العربي ، بمشاكله وتعقيداته وبتوقه الخاص والعام ، لكي تكون تجربته الفنية تمثلا لهذه الامور ، تحمل في طبيعتها فعلا جمالياً يتضمن مبدأ الخروج من الذات الفردية الى الذات العامة ، بحيث يجيء الابداع الشعري والفني متعة كبرى يهبهـا المبدع لنفسه على أن تكون نفسه في الوقت ذاته هي التعبير عن النفس العامة .

فالكتابة من خارج المعاناة لا تعدو أن تكون تصويراً فوتوغرافياً ووقوفاً على الارصفة فيما الناس يسدون الشوارع والآفاق ويحملون مآسيهم لا في نفوسهم وحسب وإنما على رؤوسهم أيضاً.. اقول هذا لأن الزمن الذي كان فيه الشاعر او الاديب حارساً في قصر الحريم مع الخصيان قد مضى وانقضى وجاءت اللحظات المشحونة بالنار ، التي تحتم على

كل فنان خلاق ان يدرج همه في هموم الناس ، وان يكون واحداً منهم يعمل ويناضل ، يحرث ويبذر ويحصد بالتالي مازرع وما زرع الآخرون ، فقد كفانافي هذه الامة نعيق غربان ، وصليل سيوف صدئة ، ومعارك جانبية وتصرفات لامسؤولة « الشاعر والكاتب مسؤولان عما يكتبان ، فالقلم وظيفة اجتماعية فنية وثورة دائما وابداً » والذين يطيب لهم بين حين وحين أن يطلعوا على القارىء العربي بقصيدة وممسرحية للنيل من سقطة او محنة ألمت به ، فأولئك هم المشعوذون وان ملؤوا الدنيا شعراً ومسرحاً ومقالات . ولست اتجنى ان قلت ان الشعر بنوع خاص يعاني اليوم من محنة تكاد تخنقه لولا محاولات تطل من هنا وهناك ، تبعث الامل لتؤكد ان الروح الاصيلة لا تموت وان تعاورتها اسباب الموت من كل جانب .

لست ادين احداً او اعظ، وأنا اكره الوعظ والادانة، ولكنني اقول ان على الشعر العربي ان يخرج من الأطر الضيقة التي الزمه بها بعض من رفعوا عقيرتهم في المناداة بأولوية هذا وتخلف ذاك فالمصيبة تكمن في هذا التماثل المريع الذي يجعل من عدة شعراء ممسوخين بظل شاعر ممسوخ آخر ، وعدة شعراء آخرين مطبوعين بطابع شاعر مبدع آخر ، المهم أن يجهد كل شاعر على ايجاد هويته وتحديد معالمه وشق دربه الذي لايكون في نهاية المطاف الا درب الجماهير العربية المناضلة والبائسة والخاضعة بكثير من ضروب القمع ، لكي تخرج من انفاقها وتغمر الشمس وان احترقت بلهيبها فبمثل هذا يكون الشاعر متصلاً بواقعه وفاعلاً فيه ومجدداً ، ان كل ظاهرة اجتماعية بحاجة الى تعبيرية (واسلوبية جديدة) ، وحركة الواقع تمدنا كل يوم بل كل لحظة بنبضة توجب علينا أن نكتشفها ونتأثر بها ونلبسها لباساً فنياً جديداً. قلت (الاسلوبية الجديدة) وهذا يعني ان الشاعر العربي بمقدار مايلتصق بشعبه وبوطنه وامته يصبح قادراً على اكتشاف تناقضات الواقع التي تمده بنسغ فني جديد يجعله في حركة البناء العامة مهندساً وبناء ولعل اخطر مايعتري الشاعر العربي اليوم هو عدم ارتكازه على قاعدة فلسفية صلبة تتيح له الرسوخ في الواقع واكتشاف قوانينه لسيطرة عليها وجعلها في خدمة الفن والانسان . وهذا لايعني أن يصبح الشعر معادلاً للعلم فيصبح صيغاً تجريدية جامدة ، على العكس ، يمكن ان يتزود الشعر بالمعرفة العميقة ليطلق بعدئذ خياله ماشاء له التخيل فيكون مثل السنونو اثناء التحليق ، يقبل الارض بمسة من جناحه .

وتحضرني في الحديث عن أزمة الشعر مسائل أخرى مثل الرؤى الشعرية التي تكاد تصبح (موضة) يرتديها كل الذين يحاولون أن يلعبوا لعبة (الحداثة) . الحديث في الشعر ليس زياً يرتديه كل من في حلبة الرقص أو الحفلات الرسمية ، لأنه (الابداع) ولن يكون ثمة ابداع ما لم يجهد الشاعر في تكوين رؤاه الخاصة من خلال الرؤيا العامة لكي يستحصل له بالتالي فعل جمالي يكون مفاده حركة الواقع في تمثلها لدى الجماهير وبدون الفعل الجمالي الجديد ليس ثمة شعر جديد ، ناهيك عما يحشى شعرنا العربي اليوم ، بمفردات وتسميات اسطورية ، استنفد معناها ، فأضحت جلداً لآلهة يلبسه بشر تافهون ، ليسوا من الالوهة في شيء . فالفعل الجمالي من خلال ارتباطه وصدوره عن الانسان ينبغي له أن يحمل الاحاسيس السليمة والنظرة الموضوعية في أن الانسان معطى تاريخي وعليه أن يغني ذاته من خلال اغنائه واقعه وبعبارة أوضح لكي يكون الفعل الجمالي قادراً على ممارسة دوره في الفعل والانفعال عليه أن يكون مستبطناً تحرك الانسان وتحرك الفنان في موازاة ، أقل ما فيها أنها قادرة على أن تجمع الاثنين في مسار تطوري واحد . هذا برغم الابعاد التي لما ترى ، وذلك يعني أنها سعياً فعلياً ، بما يتاح له من امكانيات وبما ينبغي أن يحقق من امكانيات عبر نضاله .

• وماذا عن ظاهرة التعقيد اللغوي واللفظي ، وبعدها عن الواقع الاجتماعي والثقافي في وطننا العربي ؟

• أخذت فئة من الادباء والشعراء العرب بظاهرة الغموض اللفظي ، وحسبوها ابداعاً من خلال كون اللغة هي الاطار الذي تقوم فيه وبه العطاءات الفنية . ويغلب على الظن أن النزعة هذه انما جاءت تقليداً لما وردنا وردنا من الظاهرات الفنية الغربية التي اخذت دونما تمحيص وبشيء كثير من عدم الفهم ، واعتبرت على انها آخر المعطيات الفنية على صعيد استخدام اللغة . والحق أن هذه الظاهرة انما جاءت لتعبر عن حالة الضياع التي يتردى فيها قسم كبير من مثقفينا ، فاللغة بوصفها كائناً حياً كانت في كل المراحل التاريخية لاوسيلة ابداع فحسب وانما وسيلة للايصال أيضاً . ومن هنا وجب أن تكون واضحة في مؤداها نيرة في استخدامها ، سليمة في تركيب مفرداتها ، لكي تكون الصورة الادبية والشعرية بنوع خاص مكتملة الاطار حاملة بطبيعتها رؤيا شاملة من خلال رؤية واضحة في التناول وفي العرض .

وهنـاك مسألة غاية في الاهمية بالنسبة للشعر وهي استخـدام المفردة في غير اطارها الفني والفكري ، فكثيراً ما يساء استخدام هذه المفردة ، اساءة جوهرية كأن توضع على وجـه المجاز في صورة واقعيـة ، وهي لاتمت الى الواقعية في شيء فتنأى بالصورة عن مضمونها ومؤداها ، فتجيء مخلخلة تحمل المتناول والقـارىء عموماً على الذهول والضياع . ونظرة عجلى على روائع كبار الشعراء العالميين ، تبين مدى قدرتهم في استخدام المفردة في اطارها المعين دونما تَرجرج أو خلل فتجيء قصيدتهم مبرأة من شوائب الرمز ، وهي مليئة به .

- بماذا تفسر غياب النقد العلمي الموضوعي ، عن الميدان الأدبي ؟

- • يذكرني الحديث عن النقد ، حادثة شهدتها في احدى العواصم العربية :

« التقيت ذات ليلة بشاعر صديق ممن يقال بأنهم مشاهير ، وأشهد أن البسمة في تلك الليلة كانت على وجهه مثل القرنفلة في عروة أحد العشاق ، وسألته : ـ ما الخبر؟ عندما حياني هاشاً باشاً فقال : — الليلة لن أستطيع أن أسهر وإياك لأنني على موعد . وسكت وسكت ظناً مني بأن الموعد ، من تلك المواعيد المعطرة ، لكنه ما عتم أن بادرني بالتوضيح بعد ما رأى الحيرة في عيني : — أنا الليلة مع الناقد الفلاني وثالثتنا زجاجة مشيقة القد ، عذبة الرضاب ، سنحاول الاجهاز عليهـا ، ونحن في حديث طويل ، حول آخر آثاري . ولا أكتمك أن هذا الناقد هو من كبار النقـاد ، ويكن لي حباً وتقديراً كبيرين . ولكن تقضي الجلسة بأن أكشف له بعض مغاليق شعري ، ليتسنى له الكشف الكبير .

ثم ودعني بمثل ما التقاني من البشاشة ، وانصرف . بقيت وحـدي افكر بهذه « المشيقة القد ؟ » التي توحي بما يعجز عنه الخاطر وتفتح ماليس ينفتح بدونها، وقلت في سري ، بورك بهذا النقد » .

وتسألني عن رأيي في النقد المعاصر !

النقد المعاصر ، الا على يدي الادباء الكبار بثقافتهم وعمق تفكيرهم ، يكاد يكون نوعاً من التجلة والتأخير الذي يقوم به الكاهن لكي ينال الغفران مع من حضر القداس فقلما قرأنا نقداً حول ظاهرة شعرية او فنية او أدبية متسماً بالعمق والشمول والقدرة على المقارنة والالمام البنياني في عوامل الاثر الفني. هذا عائد الى قصور عند الكثيرين

من النقاد الذين لا يكلفون انفسهم مشقة الاكتناز الثقافي ، لكي يستطيعوا أن يتناولوا الأثر الفني فيشبعوه تحليلا وتعليلا وكشفاً عما يتضمن من عوامل ابداعية ، ومناحي صائبة في تعليل ظاهرة أو حدث أو قضية ذاتية أو اجتماعية . واخطر ما في هذا النقد أن أصحابه يلجؤون الى صيغ جاهزة مما يصلهم من كتاب غربيين فينقلونه الى العربية ويدمجون فيه بشكل انتقائي ملامح مما يتصل بمعطياتنا الادبية والفنية بهذه الصيغ . بحيث اذا أخذت الدراسة النقدية هذه ، وأعملت فيها الفكر تكشفت لك عن فسيفساء ملصوقة الاجزاء ، بنوع من الاصماغ التي ما إن يلحقها ماء الوعي ، حتى تتفسخ وتنحل ويبين فيها التهافت . واذا ما سألت أو تساءلت عن هذا الذي يسمى نقداً قيل لك بأنك قليل الاطلاع على المدارس النقدية وتياراتها الحديثة ، وآراء فلان وفلانة في الكتاب هذا أو ذاك ولا يتورع الواحد من هؤلاء النقاد عن أن يرفع حاجبه استغراباً لقلة اطلاعك ، وانت من انت ؟

واذا ما ناقشته الحساب وقسوت أجابك بما أجاب بالأسود الدؤلي ذات يوم ابن أخيه ، فقد سأله ابو الاسود عن احداهن قائلا (فلانة كيف حالها ؟) فقال له : — لقد حظيت وبظيت ، فقال ابو الاسود : حظيت عرفناها ، ولكن بظيت ما معناها ؟ فقال الصبي لعمه : يا عماه هذا كلام غريب لم يأتك خبر عنه ، عندئذ أطرق أبوالاسود ، ثم رفع رأسه وقال : يا ابن أخي جعلت فداك ، كل كلام لم يأت عمك خبره بعد ، اطمره كما يفعل السنور . والخلاصة ان الناقد الكبير هو اديب كبير ، فالشاعر عندما يتصدى لقضية أو ظاهرة فهو ناقد ، ومن يتصدى بالنقد لهذا النقد ، ينبغي عليه أن يكون بمثل حجته ، فيعمل على النحو الذي قام به الفنان الأصيل ، ويكون بذلك قد جاء بعمل أصيل آخر .

● حدثنا عن مسار الشعر وتطوره في الوطن العربي ؟ وهل استطاع الأدب في بعض الاقطار استيعاب بعض نواحي الواقع شكلاً مضموناً ؟

● ● أنا لست في عداد المتشائمين المرددين بمناسبة وبغير مناسبة ، أن الشعر العربي في أزمة ، بالرغم من نظرتي الموضوعية ، والشديدة في الآن نفسه ، على هذا الشعر ، ألا أنني لا أملك إلا الجهر بأن شعرنا العربي استطاع في أقسى مراحله ، ان يعبر الكثير من المتاهات الوعرة على يدي طليعيين فيه ، بالاضافة الى انني ارى اختلاط المفاهيم والأقيسة الشعرية والفنية بين اكثرية الشعراء العرب ، بحيث إذا جمعت هذا الكدس المكدس مما تطلع به علينا دور النشر من مجموعات ودواوين ، لا تستطيع في اغلب الحالات ان تميز بين شعر شاعر وآخر ، لكثرة التداخل في الرؤى والصيغ

والمفردات التي تفقد الشاعر هويته وخصائصه المميزة ، ولكي تكتمل رؤيتنا لما نحن بصدده لا بد لنا من التطرق الى ما آلت اليه حركة الشعر العربي الحديث في كافة الاقطار العربية .ففي العراق مثلا كان لحركة الشعر هذه طابع الريادة لكثرة ما تنوولت به ابداعاً وتقييماً ، فمن السياب الذي برغم ثرائه الشعري ، ظل اسير أطر وجدانية ووجودية معينة ، مروراً بنازك الملائكة وبلند الحيدري وصولاً الى عبد الوهاب البياتي الذي اغنى هذه الحركة بابداعاته الكثيرة ... كان لشعر الحديث رافد كبير صب في نهر الشعر العربي فأغناه وهو ما زال الى هذه اللحظة على يد العديد من شعرائه امثال سعدي يوسف ، ويوسف الصايغ . . . يأتينا عبر الصحف والمجلات بانتاج معافى يبشر بالعطاء .

وفي سوريا نرى ان الركب لم يتخلف خاصة على ايدي الجاهدين في صقل الكلمة الحلوة ، التي هي من نار ايضاً ... وتحضرني اسماء كانت لها وما تزال محاولات جيدة في تشكيل رافد آخر من روافد الشعر العربي من هؤلاء : علي الجندي ، فايز خضور ، ممدوح عدوان ، علي كنعان ، عبد الكريم الناعم ، محمد عمران ... وسواهم من العاملين في حقل الشعر . اما في مصر والسودان فالشعر كان تقليدياً ، غير قادر في المرحلة الراهنة ، ان يقدم عطاءات باللغة التناسق ، وحاضرة في سوق الابداع ، لكن هذا لا ينفي وجود شعر حديث يأخذ بأطراف الركب الصاعد ، ويقدم بين الحين والآخر نماذج جيدة تمثل بالشعراء : صلاح عبد الصبور ، وامل دنقل ، وعبد المعطي حجازي ...

ويسوقنا الحديث الى الشمال الافريقي العربي حيث ابناء الامة العربية هناك ، تاهوا زمناً طويلا في معارج الثقافات الغربية التي تردهم بين حين وآخر .. وقد استطاع الشعراء الحديثون في كل من تونس والجزائر والمغرب ان يستدركوا حالهم ، ويلتحقوا بالركب الشعري العربي الذي يجهد باستمرار ليلحق بركب الشعر المتطور في العالم .. اما الذين كانت اداتهم في العطاء الادبي ، اللغة الفرنسية، فقد كانوا في الجزائر بنوع خاص رواداً وسباقين اعطوا عمارات شعرية وادبية باللغة الروعة ، ويتمثل هؤلاء بالشعراء (كاتب ياسين ومالك حداد..) وبالروائيين (محمد ديب ومولود معمري ..) وسواهم.

اما لبنان العربي ، فقد كان وما زال مهداً من مهود الشعر العربي اسهم في اغناء حركته ، وكانت له في مختلف المراحل ريادات تنتصب بشموخ .. فمن الكلاسيكية في ارقى معطياتها الى الرمزية ومختلف مدارسها واتجاهاتها، بحيث رأينا في العشرينات الاخيرة عدداً من الشعراء العرب اللبنانيين يتمثلون تجربة الشعر الحديث ويقدمون فيها عمارات فنية قوامها اصالة فكرية وفنية ، وشفافية تضيء وتهدر بالقيم الانسانية، لتشكل بدورها رافداً آخر فيما اسميته بنهر الشعر العربي الحديث .

رسالة القاهرة الثقافية

من جمال الغيطاني

المشكلة الآن ليست التقدّم ولكن محاولة وقف الإنهيار

في وسط القاهرة ، في شارع قصر النيل الرئيسي المزدحم ، كانت توجد مكتبة . هامشيت الكبيرة ، كانت واجهاتها تعرض احدث الكتب التي صدرت في العالم . وكلاسيكيات الادب والفن والمراجع العلمية . استمرت المكتبة تقدم الخدمات الثقافية للمثقفين في مصر على امتداد اعوام عديدة . وفي بداية هذا العام فوجيء المثقفون باختفاء الكتب من الواجهات ، ودواليب الكتب ، ظل المكان مغلقاً فترة . وذات يوم طلع على الناس متجر احتل مكان مكتبة « هامشيت » ، ماذا يبيع .. أحذية ، أحذية يعرضها من خلال ديكور قبيح بشع خانق قيل ان صاحبه انفق عليه آلاف الجنيهات ، وهكذا احتلت الاحذية مكان الكتب ، ولأن الواقع مترابط ، والجزيئيات فيه متشابكة ، كل.

منها ينعكس في الآخر ، فان ماجرى لمكتبة هامشيت يعكس وضع الثقافة اليوم في مصر . فمنذ عامين اغلقت المجلات الثقافية التي كانت تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، والتابعة لوزارة الثقافة ، والتي كانت تشكل منابر ثقافية هامة للفكر المصري ، وللأدب المصري الجديد ، وهكذا توقفت مجلة « المجلة » و « الفكر المعاصر » و «السينما» و « المسرح » و « القصة » و « الشعر » و « الفنون » ، كما توقفت سلسلة « تراث الانسانية » والتي كانت بمثابة مجلة شهرية تعرض امهات الكتب الانسانية والعالمية ، القديمة والحديثة ، كما توقفت سلسلة « المسرح العالمي » التي كانت تقدم مسرحية جديدة في كل شهر مترجمة عن المسرح العالمي ، وانتقلت هذه السلسلة إلى الكويت حيث تصدرها الآن وزارة الاعلام الكويتية باشراف الدكتور اسماعيل موافي الذي كان مشرفاً عليها في القاهرة. أيضاً توقفت سلسلة روايات عالمية ، وتوقفت سلسلة « اعلام العرب » .

ويلاحظ ان جميع هذه المجلات والسلاسل كانت تصدر عن الدولة وأجهزتها الثقافية ، وكان رؤساء تحرير المجلات والسلاسل يعينون من قبل الدولة ، وكان من بينهم بعض الادباء الكبار مثل يحيى حقي (مجلة المجلة) والدكتور فؤاد زكريا (الفكر المعاصر) وصلاح عبد الصبور (الشعر) ، نقصد من هذا على انه لم توجد مجلة من هذه المجلات كانت تصدر عن جماعة معينة ، او ذات اتجاه خاص ، لأن جميع مايصدر من صحف ومجلات في مصر يصدر من خلال الاتحاد الاشتراكي ، التنظيم السياسي الذي يضم قوى الشعب العاملة ، وهذه المجلات بالذات كانت تصدر عن وزارة الثقافة . أي من خلال أحد أجهزة الدولة . وكان مايميزها هو الجدية والأصالة وارتباطها بالجذور التاريخية لثقافتنا ومحاولة نقل تيارات الفكر العالمي ، بالاضافة الى اتاحة الفرصة للمواهب الجادة الجديدة سواء في الشعر او القصة .

فجأة ، وبدون مبررات موضوعية ، اغلقت هذه المجلات ، توقفت عن الصدور وهكذا اغلقت هذه المنابر التي كانت تتنفس من خلالها المواهب الاصيلة والفكر الجاد ، وتلاحظ ان هذه الاقلام الجادة كانت تعاني ازمة في النشر خلال وجود هذه المجلات . فكيف يصبح الموقف بعد توقفها . فوجيء المثقفون والقراء بصدور مجلات هزيلة تحاول ملء الفراغ الذي أحدثه اغلاق هذه المجلات . ظهرت « الجديد » التي يرأس تحريرها الدكتور رشاد رشدي . والمفهوم من عنوان المجلة ، ومن سياستها المعلنة في بدايتها ، انها ستقدم الجديد في الأدب والفن ، ولكن كان المجلة والمشرفين على تحريرها

مفهوم خاص للحداثة ، فلم تقدم الا ماهو سطحي ومزيل ، ونتيجة المادة التي تقدمها « الجديد » فاننا لانستطيع الوقوف بين المجلات الأدبية الجادة ، والمجلات الاسبوعية الخفيفة . بالإضافة الى ماتقدمه من نماذج سطحية وغثة الأدب القديم منه او الحديث (سنفرد دراسة مستقلة لما تنشره « الجديد ») . ثم اصدرت وزارة الثقافة مجلة أخرى « الثقافة » واتخذت شعاراً لها « الحرية ، والاصالة ، والمعاصرة » وهي أبعد ماتكون عن أي شعار من هذه الشعارات الثلاث ، على صفحات هاتين المجلتين لانجد اضافة جديدة الى الفكر الجاد او الأدب الجاد ، حتى نماذج القصة والشعر التي تقدمانها تنتمي الى مدارس متخلفة تخطتها القصة المصرية ، وحركة الشعر المصري الحديث . وهنا يجب الاشارة الى ملحوظة هامة ، وهي أن المشرفين على هذه المجلات يهددون العناصر الجادة والاصيلة من الادباء والكتاب ويلوحون في وجوههم باليسار كتهمة . انما لايمكن اعتبار هذه الاقلام التي تملأ صفحات الجديد والثقافة والهلال منتمية الى فكر يميني . فالفكر اليميني له تقاليد . وبه اصالة لاينكرها من يتصدى له . لكننا نجدهامعبرةعن الاتجاهات السطحية والتافهة والفئة وانصاف المواهب . ان الصراع الحقيقي في الثقافة المصرية اليوم ، بين الأصالة والسطحية ، بين الجدية والتفاهة . ونلاحظ أيضاً هذا الهجوم المستمر على الادب الجديد ، فتنشر الهلال في ملحقها « الزهور » مقالة الدكتور صلاح عدس يتحدث فيه عن ادب الشبان ويصفهم كلهم بانهم مصابون بالشيزوفرينيا . بالإضافة الى تعمدها نشر نماذج هزيلة من ادب الشبان انصاف الموهوبين أو اصحاب الاسماء المجهولة وذلك بقصد تشويه المواهب الاصيلة والجديدة من الادباء الشبان الذين قدموا اضافات هامة وخصبة الى الادب العربي خلال السنوات الماضية . وهكذا بعد ان اغلقت منابر النشر في وجوه اصحاب المواهب ، تنطلق الاصوات الزائفة من فوق هذه المنابر المزيلة لتشويهم . ويبقى في اطار هذا الواقع الصعب بعض المنافذ الضئيلة والتي يمكن لاصحاب المواهب الجادة والاصيلة التعامل معها ، وهنا يجب ابداء ملاحظة وهي ان اصحاب هذه الاقلام يرفضون التعاون مع هذه المنابر المزيلة . لم نقرأ في الزهور او الجديد او الثقافة قصة لمجيد طوبيا او ابراهيم اصلان او محمد البساطي او محمد يوسف القعيد ، او قصيدة لأمل دنقل ، وهؤلاءمن ابرز وجوه الحركة الادبية الجديدة فيمصر . وكاتب هذهالسطور يربأ بنفسه على نشر قصة قصيرة او التعاون مع أحد هذه المنابر السطحية بدافع احترام الذات والفن ، يبقى بعض المنابر المحدودة التي تحمل سمات الجدية . وهذه المنابر محصورة في صفحات قليلة جداً بمجلة الطلبة الشهرية (ملحق الادب والفن) . وصفحات محدودة

جداً من مجلة الكاتب سوف تتحول قريباً الى ملحق صغير للادب والفن . وأيضاً الصفحة الاخيرة بجريدة المساء التي لعبت دوراً أساسياً في تقديم النضج المواهب خلال الستينيات والتي لازال يشرف عليها الفنان عبد الفتاح الجمل وان كان دور هذه الصفحة اصبح محدوداً بعوامل عديدة بعد ان كان قد بلغ الذروة خلال عامي ١٩٦٧ و ١٩٦٨،وهناك مجلة روز اليوسف ومجلة صباح الخير التي تنشر بين الحين والحين عملاً أدبياً جاداً .

اما عن حركة النشر فيمكن القول انها تلفظ انفاسها الاخيرة ، ان لم تكن لفظتها فعلاً ، فمنذ ثلاث سنوات كانت الهيئة المصرية العامة للكتاب تصدر مجموعات قصصية وروايات للشبان . بالإضافة الى الكتب المترجمة — أدب — فلسفة — علوم ، ولكن لوحظ خلال العامين الاخيرين ان مطبوعات الهيئة اصبحت قليلة جداً . واصبح شبه مستحيل ان يتمكن أديب من طباعة رواية أو مجموعة قصصية في الهيئة ، واصبح ماتقدمه من كتب قيمة نادرة جداً ، ويرجع السبب في هذا الى رئيس مجلس ادارة الهيئة الذي دأب منذ تعيينه على تحويلها الى مطبعة تجارية لطبع الكتب المدرسية والمطبوعات الحكومية مستهدفاً تحقيق الربح ليس عن طريق اصدار الكتاب الجيد الذي يحقق توزيعاً واسعاً وسمعة طيبة ، ولكن عن طريق استخدام المطابع في اسهل انواع العمليات التجارية التي يمكن لأي مطبعة صغيرة القيام بها . والغريب اننا نجد ناشراً في القطاع الخاص ، وهو رجل لايحمل دكتوراة أو أي شهادات جامعية ، انما يتمتع بحس تجاري ذكي — وهو الحاج مدبولي — يقدم الى الحياة الثقافية في مصر بعضاً من أم الكتب الجادة التي تتناول قضايا التاريخ المصري ، والادب العربي بشكل عام . واذا حصرنا الكتب التي اصدرها مدبولي خلال عام واحد ، وجميعها كتب جادة وقيمة ، فسنجدها تفوق الكتب التي اصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب من حيث الكم والكيف . علماً بأن مدبولي تاجر يعمل برأس مال محدود ويستهدف طبعاً الربح السريع . منذ أعوام كانت الهيئة قد بدأت في طبع سلسلة الاعمال الكاملة للمؤلفين العالميين ، وبدأت بدوستويفسكي لكن المشروع لم يكتمل بسبب تفرغ الهيئة للاعمال التجارية . توقف أيضاً مشروع ترجمة المؤلفات الكاملة لبرجسون ، واضطر الدكتور سامي الدروبي الى ان يطبع الاعمال الكاملة لتولستوي في دمشق ، حيث تبنت وزارة الثقافة السورية طبع الأعمال الكاملة لتولستوي ، وصدر الجزء الاول منها بالفعل . وفي حدود ما أعلم كان المفروض ان يتم هذا المشروع ضمن مطبوعات الهيئة المصرية العامة للكتاب . وهكذا اصبح العثور على كتاب قيم مترجم ، يتتبع الكاتب من خلاله نبض الفكر والادب العالمي — خير

مطبوعات الهيئة – امراً مستحيلاً ، بل ان استيراد الكتب نفسه اصبح صعباً ونادراً ، ومنذ أيام كتبت جريدة الاهرام تقول ان قائمة السلع المسموح باستيرادها ضمت كل شيء ، العطور والبارفانات والجلود و ... فيما عدا الكتب . لامكان للكتب .

* * *

اذا انتقلنا الى مجالات المسرح والسينما والموسيقى ، فاننا سنجد نفس الظاهرة . ظاهرة تفشي السطحية وانعدام الاصالة . وكل مجال من هؤلاء في حاجة الى دراسة مستقلة ولكن ازمة المسرح المصري تفرض نفسها بقوة . وقد افردت مجلة روز اليوسف سلسلة من التحقيقات عن ازمة المسرح ، ادلى خلالها عدد من المسرحيين والكتاب بآرائهم . وكان اهم هذه الآراء تلك التي صرح بها لطفي الخولي ، والتي تعبر الى حد كبير عن حقيقة مايواجهه الكاتب الجاد من الاجهزة الثقافية الآن . يقول لطفي الخولي ان المشكلة التي نواجهها الآن ليست محاولة التقدم وانما وقف الانهيار الذي يصيب مسرحنا المصري فكرياً وفنياً . ان المسرح ديالوج وحركته جدلية سواء في المواقف او الشخصيات او القيم . وهو يتطلب وجود اطراف متعددة ومتنوعة ذات منابع فكرية واجتماعية ونفسية مختلفة تتحاور في نفس الوقت . والذي حدث عندنا هو ان المسرح والثقافة عموماً يسيطر عليها اتجاه واحد هو ما يمكن ان نطلق عليه القوى الوسطية في المجتمع ، او مايعرف في العالم باسم القوى البورجوازية . ولان البورجوازية المصرية في موقع متخلف بحكم تطورها التاريخي والاجتماعي فان ذلك ينعكس على فهمها للمسرح كوسيلة للتسلية الحقيقية والاضحاك السطحي . لقد نقلوا كوميديا السيرك الى خشبة المسرح فماتت الكوميديا الحقيقية . وهذا يفسر الانتشار العام للميلودراما وانتشار المسرح التجاري . انه المنطق التجاري للبورجوازية التي تتخذ من استثارة الغرائز ، والترويح السهل عن النفس ، طريقاً للكسب السريع .

ثم يقول لطفي الخولي أنه اذا كانت هناك مجموعة من الناس يسعدهم أن يحششوا ، فليس معنى هذا أن نبيح الحشيش . ان تيار الحشيش هذا يؤدي الى أمرين :

١ – قتل روح المسرح وخنقه داخل الكادر المسرحي .

٢ - ان تفقد الثقافة والفن دورهما وقيمتهما في تحضير وتطوير الانسان ، اذا

ظلا يقومان بعملية اشاعة القيم الرخيصة والمبتذلة في المجتمع ، وان تصبح الضحكة في المسرح سجينة الانفعال السطحي ولا تأخذ أبعادها الاجتماعية والنفسية الشاملة .

ثم يقول لطفي الخولي ان هذا النهج الفكري المسيطر على المسرح المصري يوضح مدى التناقض بين الشعار المرفوع سياسياً اشعار التحالف بين قوى الشعب العاملة «وبين أن المسرح في الحقيقة في يد قوة واحدة من هذا التحالف ، البورجوازية التجارية. ويرى لطفي الخولي ان حل هذا التناقض يكون بجعل المسرح مفتوحاً لجميع المدارس الأخرى التي يتكون منها التحالف . ويقول ان هناك حساسية شديدة لكل فكر تقدمي . انمثل هذا الفن عند الذين يسيطرون على المسرح بالاشتراكية . نعم .. لقد أصبحت الاشتراكية في نظر عدد كبير من المسؤولين عن الثقافة تهمة .

ان هذا كله أدى الى طقس غير صحي . ويكفي أن نتصور كيف انحدرنا الى حد أن هيئة المسرح أصبحت تعتبر نفسها المسرح ذاته وليست مؤسسة في خدمته . انها بذلك تلغي المسرح بل هي في الحقيقة ضد المسرح .

.. وحديث لطفي الخولي هذا يلخص عدداً من أهم المشكلات التي تواجه المسرح المصري الآن . واذا دققنا الأمور فسنجد انها نفس المشكلات التي تعترض وتعوق العمل الثقافي في كافة مجالاته . سواء النشر أو السينما أو المسرح او الموسيقى .

* * *

وبعد .. فكلما ضاقت أزمة النشر بالكتاب ، انتشرت تيارات السطحية والتفاهة محاولة طمس الأصالة وقتل المواهب الحقيقية. لنتذكر أن من حسن حظ الاديب المصري الذي يكتب بالعربية أنه يعيش في وطن يمتد من الخليج الى المحيط . يعيش به أكثر من مائة مليون عربي يتكلمون العربية . فاذا ضاقت سبل النشر في مصر الى حين ، فهناك منابر وقراء أيضاً في الوطن العربي .

سجل المعرفة السياسي

العلاقات العربية ـ القبرصية عبر التاريخ

صلاح الدين الخالدي

قبرص في التاريخ القديم :

تعتبر قبرص منطقة استراتيجية خطرة للشرقين الادنى والاوسط والجزء الشرقي من البحر المتوسط ، وقد برزت أهميتها منذ زمن بعيد على أنها مركز لتبادل التجارة بين أجزاء العالم القديم ، وقد استخدمت قبرص ولا زالت تستخدم حتى الآن كقاعدة بحرية للتبادل التجاري وتموين السفن وكقاعدة حربية لحماية أية دولة من دول المنطقة الواقعة في نطاقها ضد أي تهديد من دول أخرى .. وقد مرت الجزيرة بفترات وحوادث تاريخية كان لها اثر كبير في تكوين شخصيتها وفي التأثير على عدد من الدول المجـاورة لها نظراً لوضعها الاستراتيجي .. وخاصة أقطار الوطن العربي ولا سيما سورية ـ لان صلة الجزيرة

بالساحل السوري لم تنقطع قط – اذ ان قبرص تعتبر تتمة طبيعية لسورية فهي لا تبعد عنها اكثر من (١٠٠) ميل عن مدينة اللاذقية ، وهي اقرب من ذلك بالنسبة الى لواء اسكندرون حيث تبعد عنه (٥٠) ميلاً فقط وتشاهد منه بسهولة .. لذا يعتبر المؤرخون ان أصل القبارصة كنعانيون قدموا من سورية(١) .

وفعلاً ، فان علاقات هذه الجزيرة بالساحل السوري قديمة جداً ، فرغم ان اول الفئات البشرية التي سكنت الجزيرة منذ اكثر من خمسة آلاف سنة ترجع في اصلها الى الاصل الاناضولي الذي انحدر من المناطق الجنوبية لآسيا الصغرى ، فان هذه الجزيرة تقع في العالم القديم بين منطقة الخليج العربي والمحيط الهادي من جهة ، والبحر المتوسط من جهة اخرى .. ومن ثم فان معظم سكانها القدامى يونانيون جاؤوا من الجزر اليونانية في موجات هجرة شعوب البحر ومنها خمس مجموعات اتجهت بعد استيطانها قبرص الى الساحل السوري لتدمير مدنه في العصر الفينيقي حيث دمرت عام ١١٨٠ ق . م أزهى تلك المدن : مدينة « اوغاريت » المعروفة الآن باسم « رأس شمرا » التي كانت مزدهرة منذ عام ١٤٠٠ ق . م الى ان دمرت .

وكذلك من موجات شعوب البحر التي اتجهت من قبرص ونزلت الساحل المصري موجة صدها (مرنفتاح) حوالي عام ١٢٢٥ ق . م وان قسماً آخر من شعوب البحر اتجه الى سورية الجنوبية .. الى فلسطين – وهم الذين استوطنوا الساحل وأطلق عليهم اسم « الفلسطينيون » واليهم نسبت فلسطين ..

وهكذا فان قبرص مصدر خطر بالنسبة الى شعوب الشرق الأدنى والأوسط – ومع ذلك فقد حصل عن طريق هذه الجزيرة التقاء حضاري وامتزاج فكري وثقافي بين الحضارات الاغريقية والحضارات السامية وغدت وحدة حوض البحر المتوسط الفكرية في تلك الأزمنة الموغلة في القدم بالاضافة الى وحدته التجارية والبشرية ووحدته الدينية التي قادها الفينيقيون بنشرهم طقوس عبادة (عشتار) التي انتقلت وانتشرت من « بيبلوس » (جبيل) الى قبرص والمدن اليونانية وغيرها من مناطق البحر المتوسط ..

ولم تمض فترة من الزمن حتى أصبحت المراكز الفينيقية التجارية ومعابدهم الدينية منتشرة من دلتا النيل الى شواطىء كيليكيا .. الى بلاد الاغريق والى بلاد أخرى حول البحر المتوسط .

وفي الواقع فان اسم البحر المتوسط يدل على أنه كان بحراً يتوسط المراكز التجارية

(١) « الموسوعة العربية » لجيب فريحة والبرت ريحاني ص ٤٧٣ .

والحضارة الفينيقية في قبرص و (رودس) و (كريت) وغيرها من مراكز شرق البحر المتوسط التي كانت أسبق المراكز الفينيقية عهداً من غيرها(١)

ومن ثم أخذ النفوذ الأثيني يمتد الى ماوراء بحر إيجة ، وحدود الامبراطورية التي كان تجارها يتنقلون شرقاً وغرباً ، في كل بحر وفي كل أرض ، بحثاً عن البضائع .. ولما عقد الصلح مع الفرس سنة ٤٤٨ ق . م كانت قبرص لاتزال مستعبدة من قبل الفرس ثم أصبحت آثينا امبراطورية لفارس وآشور في القرن السادس قبل الميلاد وأصبحت تجارة القمح الآثينية رائجة مع قبرص ومصر . وكان أول واجب على المدينة المستوردة هو أن تعقد معاهدة تجارية مع بلدة تزرع القمح ، حتى يصبح لتجارها الحق في أن يذهبوا بسفنهم اليها لإحضاره ، ويبدو أن أولى علاقات آثينا كانت مع قبرص ومصر وأنه لما أقفلت هذه الأسواق في وجهها أثناء عدائها مع الفرس ، كافحت آثينا بضراوة وقوة لاسترجاعها ، فأرسلت حملات عدة لتحرير قبرص(٢) .. ونحن نعرف القليل عن الحياة التجارية في قبرص ومصر والسواحل السورية في السنين التي تلت عام ٤٤٨ ق.م فيما عدا ما يمكن أخذه عرضاً عن المؤرخ (هيرودوت) وأنه بينما كانت مدن آسيا الصغرى الساحلية لا تزال على علاقات طيبة مع السلطة المسيطرة على طرق التجارة في الاقاليم الداخلية ، تدفقت تجارة آسيا الداخلية عبر وديان الانهار إلى الموانىء اليونانية الواقعة قرب مصباتها . وقد اتبعت آثينا – زعيمة بلاد اليونان – سياسة تجارية في المياه الشرقية دون عقد صلح مع العدو القومي – الفرس – حيث بُذلت جهود لجعل قبرص مستقلة دائماً عن الفرس ، لتصبح مطروقة للتجار اليونان .. وان أهم تقرير لدينا عن حوادث تلك السنين من الكفاح هو نص يرجع الى ٤٥٩ – ٤٥٨ ق.م ذكر (١٦٨) أسماً من أفراد قبيلة (ارخثيس Erechtheis) – الذين ماتوا في حرب قبرص وفي مصر وفينيقيا وفي هاليس Halieis وميجارا في نفس السنة –(١) .

توفي الاسكندر الاكبر فجأة في حزيران سنة ٣٢٣ ق م وأصبح الأمر بيد كبار قواده الذين اختلفوا حول مملكة ووراثة امبراطوريته ، وقد أدى هذا الانقسام بين القادة الى الاقتتال بين بعضهم البعض حيث أنه في سنة ٣١٣ ق م قاد « بطليموس »

---

(٢) « تاريخ سورية ولبنان وفلسطين » د . فيليب حتي ج١ ص١٢٣

(١) « الحياة العامة اليونانية السياسية والاقتصادية في آثينا في القرن الخامس » تأليف : الفرد زيمرن ص ٢٢٨ – ترجمة د. عبد المحسن خشاب .

(١) نفس المرجع السابق ص ٤٥٢ .

حاكم مصر حملة بحرية الى قبرص واستولى عليها ، ثم عمل فيا بعد على تأكيد سيطرته على البحر والشام امبراطورية بحرية في بحر ايجة ، متخذاً من قبرص مركزاً لهجومه ، ثم استولى على كيليكيا وجزيرة كوس ، كما استولى على جزر الكيكلاوس ، غير أنه لقلة تأييد المدن اليونانية له عاد الى مصر . كذلك فان « بطليموس » استطاع ان يسترد سلطانه على برقة في سنة ٣٠٨ ق.م غير أن « ديمتريوس » انتصر على « بطليموس » وأسطوله حتى قضى على نفوذه في قبرص في معركة سلاميس (Salamis) سنة ٣٠٦ ق.م .. وكان لها دوي عظيم في العالم اليوناني ، ولم تنته المنازعات حتى ولا بعد انتصار « بطليموس » وحلفاؤه من القادة على انتيجونس في معركة فاصلة عند اسوس (Issus) سنة ٣٠١ ق.م وقتل فيها انتيجونس ثم اجتمع القادة بعد ذلك وأصبحت مقدونيا واليونان من نصيب « كاساندره » وآسية الصغرى وبابل وسورية من نصيب « سلوكس » ومصر فقط لـ « بطليموس »(١) .. لذا ثارت ثائرة « بطليموس » فقام بالاستيلاء على قبرص كي يهدد الساحل السوري ويؤكد نفوذه على بحر ايجه .. وظلت الجزيرة في حكم البطالسة زهاء قرنين ثم انتقلت للرومان وازدهرت في عهد « اغسطس قيصر » الذي طهر البحر من القراصنة وانتعشت فيها التجارة حيث لجأ اليها كثيرون من اليهود بعد خراب الهيكل سنة ٧٠ م . ودخلت اليها المسيحية في عهد « كلوديوس » وفي عهد « قسطنطين » ألحقت بمقاطعة انطاكية .. ثم فتحها العرب عام ٦٤٧ م .

قبرص والوطن العربي :

من أهم ما دفع العرب إلى التحول نحو البحر ، حاجتهم للدفاع عن الأفلاك الجديدة التي كسبوها . حقيقة أنهم ملكوا البر .. ولكن البحر كان لا يزال في قبضة البيزنطيين . وسرعان ما أدرك معاوية ، ضعف سلطانه على سواحل سورية أمام قوة اسطول بيزنطة القريب من شواطيء سورية . وان سكان المدن الساحلية السورية معظمهم ممن بقي على ديانته السابقة ، هذا فضلاً عن الاعتبارات العسكرية ، فانه كانت الأهمية الاقتصادية للبحر ذات اعتبار كبير لدى العرب ، فهو طريق هام للتجارة العالمية ، وزاد في تنبه العرب إلى أهمية البحر ، تلك الحملة البحرية التي أرسلها البيزنطيون سنة ٦٤٥ م عقب فتح مصر . واستولت على الاسكندرية ، ولم تطرد إلا بعد جهد عنيف(٢) .

(١) مجلة « المعرفة » .. عن شركة ترادكسيم السويسرية ـ العدد ٤٤ ص ٦٨٩ ـ
(٢) كتاب «المسلمون في اوربا في العصور الوسطى» د. ابراهيم علي طرخان ـ ص ٦٠ ـ

ثم تلك المقاومة العنيدة التي أبدتها جزيرة ارواد Aratus آخر حصن بحري قوي للبيزنطيين في سورية التي كانت تتلقى المدد والمعونة من البيزنطيين عن طريق البحر من جزيرة قبرص . وبعد جهد ووقت طويل استسلمت لمعاوية مع أنها لا تبتعد عن البر السوري سوى ثلاثة كيلو مترات . ولهذه الظروف كان معاوية أول من نظم أسطولاً بحريا وأول من أرسل حملة عربية للغزو في البحر المتوسط اتجهت سنة ٦٤٨ إلى جزيرة قبرص الواقعة في قبضة البيزنطيين (٢) . وهكذا قامت البحرية العربية الاسلامية وتشجع العرب المسلمون على ركوب البحر وارتياده بعد انتصارهم على قبرص سنة ٢٨ هـ = سنة ٦٤٨ م . وكذلك بعد انتصارهم الساحق على البحرية البيزنطية ٣١ هـ — ٦٥١ م في الموقعة المعروفة باسم ذات الصواري .

تعتبر جزيرة قبرص أولى جزائر البحر المتوسط التي تطلع إليها العرب المسلمون منذ قامت بحريتهم في أواخر القرن السابع الميلادي ، ويُعتبر معاوية بن ابي سفيان أول من غزا في البحر من المسلمين الأولين ، زمن الخليفة عثمان بن عفان (٢٣ — ٣٥ هـ / ٦٤٤ — ٦٥٦ م) وقد وافق عثمان على غزو جزيرة قبرص في عام (٢٨ هـ - ٦٤٨م) بينما كان عمر بن الخطاب قد رفض من قبل ركوب البحر .

وقبرص جزيرة هامة من حيث الموقع لتأمين فتوح العرب في الشام وافريقية ، ثم إنها محطة هامة للتجارة والملاحة كما اسلفنا ، فضلاً عن ثروتها ، وقد انتزعها المسلمون من السيادة البيزنطية في أول غزوة لهم سنة ٢٨ هـ وصالح معاوية أهلها على جزية يؤدونها سنوياً ومقدارها سبعة آلاف دينار ، ويقال إن معاوية لحسن سياسته وفرط دهائه ، وافق على أن يؤدي أهل الجزيرة مثل هذه الجزية إلى الروم البيزنطيين وامبراطورهم المعاصر يومئذ : « قنسطانز الثاني » (٦٤١ — ٦٦٨ م) كذلك اشترط معاوية على القبارصة ، ألا يقوموا بغزو المسلمين ، وعليهم كما يقول الطبري : « أن يؤذنوا المسلمين بسير عدوهم من الروم اليهم » .

على أن السيادة العربية لم تثبت على قبرص ، فتكررت غزوات العرب لها ،

---

(٢) كتاب « القوى البحرية والتجارية في البحر المتوسط » أرشيبالد لويس ص ٨٩ — ٩٠ .

ومن ذلك غزوة معاوية لها عام ٣٢ هـ - ٦٥٣ م في خمسمائة مركب ، ونجحت كما نجحت الغزوة الأولى وأنزل معاوية لهـا اثني عشر ألف عربي كما ابتنى فيها المساجد ، وهجّر اليها جماعة من مدينة بعلبك ، واشترك أهل مصر في هذه الغزوة بقيادة (عبد الله بن سعيد بن أبي سرح) إذ كان اليه أمر البحر ، ولم تنقطع غزوات العرب لهذه الجزيرة خلال العصر الأموي (١) غير أنه بعد أن كانت حملات العرب الأولى عليها ذات طبيعة دفاعية فانها استهدفت في السنوات العشر التي تلت عام ٦٦٩ م السيطرة على شواطيء البحر المتوسط ، واتجهت جهودهم الحقيقية نحو القسطنطينية ، المصدر الحقيقي للاخطار التي تهدد العرب في بلاد الشام ومصر لذا تعرضت القسطنطينية لخطر جسيم وحوصرت عدة مرات وجاء خلاصها في كل مرة نتيجة حصونها واستخدامها النار الاغريقية « Greek Fire » فاحترقت سفن العرب وتشتتت في عام ٦٧٩ فقفلوا عائدين إلى ديارهم في بلاد الشام وانتهى الأمر بعقد صلح مع معاوية وأرغم ابنه يزيد من بعده على سحب الحامية العربية من قبرص ، بعد أن مضى عليها هناك ثلاثون عاماً وعاد البحر المتوسط لسلطان بيزنطة ثانية (٢) .

وبعد انتقال الخلافة الأموية الى الفرع المرواني واستلام الحكم عبدالملك بن مروان اضطر الى عقد صلح غير شرف ، بعد أن وضح له ان قوة بيزنطة البحرية لا قبل له بها حيث تحدد في معاهدة عام ٦٨٩م المعقودة بين دمشق والقسطنطينية مقدار الأتاوة السنوية التي يدفعها الخليفة للحكومة البيزنطية وقدره (٥) آلاف رطل من الذهب و ٣٦٥ أسيراً و ٣٦٥ حصاناً . وفي نظير ذلك يتعهد « جستنيان الثاني » بسحب (١٢) ألفاً من جنوده « المردة » من جبال لبنان ليقيموا في آسية الصغرى ، واتفق كذلك على أن يكون دخل قبرص مناصفة بينهما وان تظل قبرص أرضاً محايدة بين الدولتين المتحاربتين ولم يقدر لهذا الصلح ان يستمر طويلاً ففي سنة ٦٩٣ م عادت الحرب ثانية بسبب ضرب عبدالملك للدينار العربي لاول مرة ونقشه عليه نصاً بالعربيـة بدلاً من ان ينقش عليه صورة القياصرة البيزنطية وقد اشتملت الاتاوة على عدد من هذه الدنانير العربية ، وحين وصولها أعلن « جستنيان الثاني » الحرب فوراً ، ولكن لم يصادفه النجاح (١) ..

وفي عام ٧٢٦ م تطلع الامويون ، فوجدوا مشاكل داخلية في الشرق والغرب

---

(١) «المسلمون في اوربا في العصور الوسطى» للدكتور ابراهيم علي طرخان ص ٦٣
(٢) «القوى البحرية والتجارية في البحر المتوسط» .. تأليف أرشيبالد لويس ص ٩٦ .
(١) نفس المرجع السابق ص ٩٩

ضد الامبراطورية البيزنطية . . وقــد شغلتها وشلت نشاط اسطولها .. فعاود العرب الامويون حركاتهم الهجومية ..

إذ أغار أسطول عربي على جزيرة قبرص ، وفرض عليها جزية عالية كالتي فرضت زمن عبدالملك بن مروان وابنه الوليد ، ثم في عام ٧٣٦ م انتقمت بيزنطة بالاغارة على مصر فقابلها العرب باعادة الاغارة على قبرص عام ٧٤٣ م ، وحملوا معهم عدداً كبيراً من سكان الجزيرة واحتفظوا بهم أسرى في سورية .

وقد حصل بين سكان سواحل سورية وقبرص حركات واسعة النطاق وخاصة في القرن السابع الميلادي منذ ان خرب اول خلفاء بني امية (معاوية بن ابي سفيان) مدينة « القسطنطينة » Castantia الهامة ، عقب الاستيلاء على جزيرة قبرص عام ٦٥٤ م وسمح لكل من اراد أن يغادر الجزيرة بمغادرتها(٢) ..

وقبرص القريبة من ســورية والتي تشبه حالها حال شواطىء سورية من حيث التعرض الكثير للغارات البحرية ، كانت ترسل الى دمشق جزية سنوية بلغت (٧٢٠٠) دينار ومثلها لبيزنطة ، مما يدل ـ ولا ريب ـ على وجود رخاء اقتصــادي فيها وفي السواحل السورية .. وكانت آخر غزوات الأمويين لقبرص عام ١٣٠ هـ - ٧٤٧ م - ومن ثم انتقلت قيادة العالم العربي الاسلامي إلى العباسيين فكانت غزواتهم لجزيرة قبرص عام ١٥٨ هـ - ٧٧٥ م وعام ٧٩٠ م وكذلك عام ١٩٠ هـ - ٨٠٦ م .

لم تكن معاملة العرب لأهل قبرص إلا معاملة حسنة لم يلقوها في العهد البيزنطي الذي كانوا على خلاف مذهبي معه ، لذا كانت آراء الفقهاء والأئمة المسلمين تؤخذ بعين الاعتبار في معاملة سكان جزيرة قبرص بدليل ماحدث خلال العصر العباسي زمن الخليفة أبي جعفر المنصور » عندما ثار القبارصة ونقضوا شروط الصلح القديم ، فاستشير في امرهم كبار الأئمة في ذلك الوقت ، منهم الامام « مالك بن أنس » و « الليث بن سعد » « وسفيان بن عيينه » و « موسى بن أعين » و « اسماعيل بن عبــاس » و « يحيى بن حمزة » و « اسحاق الفزاري » .. وغيرهم(١)

وكانت ثورة أهالي قبرص بتحريض من البيزنطيين ولعلمهم بقيام ثورة بقيادة عم الخليفة « ابو جعفر المنصــور » . واليه على بلاد الشام والذي كان يطالب بالخلافة .. ويرى بأنه أحق بالخلافة من ابن أخيه المنصور ..

(١) نفس المرجع السابق ص ١٠٧

(٢) « المسلمون في أوربة في العصور الوسطى » : الدكتور ابراهيم علي طرخان ص ٨١ .

وهكذا نرى أنه على الرغم من حرص العرب المسلمين على المحافظة على العهد الذي أعطوه لأهل قبرص ـ فان قبضة العرب على الجزيرة لم تثبت ـ ومن ثم تداولت عليها بين الدولة الاسلامية والدولة البيزنطية ..

وأن الأساطيل الشرقية ـ أي أساطيل سورية ومصر ـ في القرن العاشر كانت بيد أمير صور ، وهو قائد البحرية السورية ، وكانت قبرص هي نقطة تجمع الحملات السورية المصرية المشتركة على الأراضي البيزنطية ، وبلغت تكاليف إحدى الحملات (١٠٠) ألف دينار(٢) ... لقد كانت جزيرة قبرص المحايدة تحمي شواطىء سورية ، وكانت كريت تحمي شواطىء مصر ، كما تحمي صقلية شواطىء شمال أفريقية ، وكما تحمي جزر البليار الأندلس .. وفي أواخر القرن التاسع صارت هذه الشواطىء الاسلامية في مأمن من أي غزو لأول مرة منذ عام ٦٤٥م (١) ..

وفي عام سنة ٩٦٣ م ـ في عهد الدولة الاخشيدية ـ اتجه الامبراطور «نقفور فوكاس» بجيشه وأسطوله صوب مدينة طرسوس وجزيرة قبرص ، وأمكنه القضاء على أسطول مصري قوامه (٣٦٠) سفينة وذلك غير بعيد من قبرص .. وترتب على ذلك أن دخلت قبرص في حوزة الامبراطورية البيزنطية من جديد كما دخلت كريت من قبل(٢) وهكذا كانت السيادة البيزنطية المتقطعة على هذه الجزيرة تبدأ من عام ٣٥٩ م الى عام ١١٨٥م ثم حكم الجزيرة الملك (كومينوس) اليوناني . من ذلك التاريخ الى عام ١١٩١ م . ففي هذا العام قام ريتشارد قلب الأسد باحتلالها أثناء حملته الصليبية الثالثة ، وقد جعل من الجزيرة قاعدة استراتيجية هامة ضد بلاد الشام لتوجيه حروبه الى الأراضي المقدسة . ثم باع الجزيرة الجزيرة بعد ذلك الى فرسان المعبد الذين باعوها بدورهم الى ملك «بيت لحم» الفرنسي (جي دي لوسان) وذلك بمبلغ (١٠) آلاف قطعة ذهبية « وفي عهد دولة المماليك في مصر وسورية اعتزم (برسباي) القضاء على القرصان واخراجهم من جزيرة قبرص التي اتخذوها مركزاً لهم ، وأرسل إليهم حملتين

---

(٢) « القوى البحرية والتجارية في حوض البحر المتوسط » : أرشيبالد لويس ص ١٤٢

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٤٩ .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٢٩٦ دائرة المعارف الاسلامية : المجلد السابع مادة ـ برسباي »

موفقتين ثم جعل همه كله في الاستيلاء على الجزيرة استيلاء مستديماً فأنزل فيها جيشاً قوياً ، وهزمت جنود مصر جيش ملك قبرص (يانوس) وذلك في عام ٨٣٠ - ١٤٢٦م وأسر الملك ، ولم يجرؤ أسطول قبرص على مهاجمة السفن المصرية لينقذ الملك من أيدي المصريين .. وجيء بالملك يانوس الى مدينة القاهرة وحمل على دابة اخترقت به شوارع العاصمة إعلاناً لنصر برسباي ، ثم فك أسر (يانوس) بعد أن توسط في الأمر قنصل البندقية على أن يدفع فدية كبيرة وأن يعترف بتبعية للسلطان ..

ثم قامت جمهورية البندقية (فينسيا) عام ١٤٨٩ باحتلال الجزيرة واستخدامها قاعدة لتموين تجارتها الى الغرب والبلاد الواقعة على الخليج الفارسي كما استخدمتها أيضاً لحماية هذه التجارة .. واستمرت الجزيرة تحت سيطرة جمهورية البندقية الى عام ١٥٧١ .. (١) وقصة الاستيلاء تعود الى أنه كان لابد للبنادقة ليصلوا الى الشرق البعيد من محطات تتوسط بين البندقية وبلاد الشرق ، ولاسيما في عهد لم تكن تبعد الملاحة فيه عن الشاطيء ، وتسير السفن من جزيرة الى جزيرة بشيء من الحذر ، وجاءت الامتيازات التي منحها الأباطرة البيزنطيون الجمهورية في القرن الثاني عشر ، فسدت هذه الحاجة تماماً اذ كفلت لها في كل مكان محطات للاستراحة لذا كانت جزيرة (قبرص) احدى هذه المحطات في جنوب بحر إيجة .. ومن ثم أخذ مركز البنادقة الممتاز في الامبراطورية البيزنطية يقوى منذ آخر القرن الحادي عشر ، فالعهد الذي منحه لهم الامبراطور (الكسيس كومنين) وافق عليه وزاد فيه خليفتاه (يوحنا) و (عمانوئيل) اللذان وسعا الحي البندقي في القسطنطينية وجعلا لهم في كريت وقبرص مالهم من الامتيازات في الجهات الأخرى(٢) ..

وقد نالت البندقية في قبرص بمعاهدة عام سنة ١٣٠٦ م حرية التجارة وأحياء خاصة في مدن « نيقوسيا » (Nicosia) و «ليمسو » (Limissa) و « فاجوستا» (Famagouste) .

وقد تابعت جنوة محتذية حذو البندقية نشاطها التجاري الناجح في الشرق وتزل

---

(١) « قبرص : صراع في سبيل تقرير المصير » : حمدي حافظ ـ محمد محمد الخطيب ص ١٤

(٢) « البندقية : جمهورية أرستقراطية » شارل ديل .. ترجمة : أحمد عزت عبد الكريم وتوفيق اسكندر ص ٣٢ .

الجنويون في جزيرة قبرص في ظروف ملائمة لم لا مثيل لها بعد أن ضعف موقف البندقية وساعد على ذلك أن للجنويين في (فماغوستا) جالية قوية من أقوى جاليات المدينة ، ولم يعودوا يخفون أطماعهم في فتح الجزيرة كلها مستعينين بما عرف عنهم من القدرة على خلق المنازعات وذلك في القرن الرابع عشر .. وقد وضع صلح (تورينو) الذي عقد عام سنة ١٣٨١ م بين جنوة والبندقية تحت رعاية كونت ـ سافوا ـ حداً لذلك النضال الطويل بين المدينتين المتنازعتين ،، حقاً ان البندقية كان عليها أن تجلو عن (تندوس) التي هدمت ما فيها من التحصينات ، وأن (فماغوستا) بقيت في أيدي الجنويين، وترك بذلك (بطرس الثاني) من آل لوزينان ملك قبرص عرضة لانتقامهم(٣) وهكذا كانت تجارة الشرق خاصة تدر الأرباح الطائلة على البندقية ـ فكانت تجارة هائلة في مصر والشام وقبرص ورودس وبلاد الروم ، وأن البندقية لم تدع فرصة لم تنتهزها لتظهر مجدها وثراءها وسطوتها .. وقد شغفت خاصة بأن تبهر الأمراء والملوك الذين كانوا يزورونها زرافات ووحداناً في القرنين الرابع عشر والخامس عشر .. فقدم إليها ملك قبرص عام سنة ١٣٦٢ م وفي عام ١٤٦٦ م راح ملك قبرص (جاك الثاني لوزينان) الذي استرد (فماغوستا) من الجنويين يستنجد عون البنادقة ليشدوا أزره ، ويطلب الى حكومة الجمهورية أن تختار له عروساً ، فاقترحت عليه نبيلة بندقية (كاترين كورنارو) التي اعتلت عرش قبرص عام سنة ١٤٧٢ م . وقد حقق هذا الزواج فائدة كبرى للبندقية وزاد الموقف تحسناً حين مات الملك الشاب عام سنة ١٤٧٣ وغدت (كاترين) صاحبة الأمر والنهي في الجزيرة ، وأصبح للبندقية في عهدها نفوذ قوي في قبرص ، كما أنها دافعت بشجاعة عن الملكة ضد المكائد التي كانت تبيّت لها ، وبلغ نفوذها حداً اضطرت معه كاترين الى اعتزال حكمها الواهي عام سنة ١٤٨٩ والتنازل عن ممتلكاتها لجمهورية البندقية ، ولم تدخر حكومة البندقية وسعاً لتجعل الجزيرة قاعدة حصينة لقواتها ، فبدىء منذ عام سنة ١٤٩٢ العمل بتحويل (فماغوستا) الى ثغر حربي حصين بانشاء السور العجيب الذي هو أبدع وأتم ما خلفه لنا فن أعاظم مهندسي عصر النهضة(١) .

واستمرت الجزيرة تحت سيطرتها الى عام ١٥٧١ حيث بدأ تطور جديد بالنسبة لوضع الجزيرة ولا تزال آثاره في تعقد وهي مشكلة قبرص في الوقت الحالي .. إذ قام

---

(٣) نفس المرجع السابق ص ٥٧ .

(١) نفس المرجع السابق ص ١٤١ .

العثمانيون في ذلك التاريخ باحتلال الجزيرة واستمر احتلالهم لها حتى عام ١٨٧٨ م . حيث سويت في مؤتمر برلين مسألة الشرق الادنى برمتها طبقاً لشروط صانت مصلحة بريطانيا ومدت نفوذ النمسا وصدمت صدمة قاسية مطامع القيصر في حركة جامعة الامم السلافية ولكنها عوضت روسيا مقابل هذه التنازلات الكبيرة، بمنحها مقاطعة «بسارابيا» وبالاعتراف بفتوحها الآسيوية التي لم تكن الدول الاوربية الغربية في موقف يساعدها على أن تقاومها . . ولما علم الروس بأن انكلترا منافستهم الكبرى قد ظفرت سراً بجزيرة قبرص من الاتراك ، بحجة انها تصبح بامتلاكها قاعدة كهذه في مركز أفضل للدفاع عن أملاك الباب العالي الآسيوية ، بدت الصفقة كلها التي عقدت في مؤتمر برلين هزيمة سياسية فاصلة لبلادهم (١)..

وعندما وهنت الامبراطورية العثمانية ، تنازلت عن الجزيرة لبريطانية مع بقاء سيادتها عليها ، وكانت الجزيرة تدفع جزية سنوية لتركيا نظير هذه السيادة حتى عام ١٩١٤ حينما ضمت بريطانية الجزيرة اليها عندما اعلنت تركيا الحرب على بريطانيا . وقد عرضت بريطانيا على اليونان ضم الجزيرة اليها على أن تدخل اليونان الحرب ، فرفضت ووقفت على الحياد وضاعت عليها هذه الفرصة بالرغم من أنها دخلت الحرب عام ١٩١٧ ، وكان التنازل تركيا رسمياً عن الجزيرة لبريطانيا في معاهدة لوزان عام ١٩٢٣ ..وبذلك أصبحت الجزيرة جزءاً من الممتلكات البريطانية ، وقد أضحت قضية الأقليات بين اليونان وتركيا مشكلة مضنية على اثر الاجراء الذي اقترحه السيد (فنزيلوس) رئيس وزراء اليونان وفرضته حكومة أنقرة ، وبموجب هذا الاتفاق ينبغي على أبناء الدولتين الموجودين لدى بعضهم البعض أن يعود كل الى بلده ..وهكذا مقابل عودة الأتراك الموجودين في بلاد اليونان الى تركيا كان على مليون ونصف المليون يوناني الموجودين في تركيا أن يعودوا الى بلادهم الأصلية . . وعلى الرغم من عملية تبادل السكان بين الدولتين بقيت أقلية يونانية تجارية غنية قدرت سنة ١٩٤٥ بمائة وعشرة آلاف نسمة وهي تسكن اسطنبول وأزمير ومنطقة المضايق وجزر بحري مرمرة والمتوسط . . وقد عاشت بدون أن تعترضها أية صعوبة حتى الساعة التي أحييا فيها النزاع على قبرص الحقد الدفين القديم اليوناني — التركي ، وفي نفس الوقت بقيت

---

(١) «تاريخ أوربا في العصر الحديث» : هـ - ا - ل فيشر ص ٣٧١ - ترجمة : أحمد نجيب هاشم - وديع الضبع .

أقلية تركية في تراقيا الغربية وفي منطقة الحدود الألبانيـة . وفي سنة ١٩٤٦ بدأت العناصر اليونانية في جزيرة قبرص تطالب بالانضمام إلى اليونان على لسان المطران « مكاريوس » ـ وذلك قبل الاستقلال ـ وبعد الاستقلال أصبح « مكاريوس » رئيساً للجمهورية ويرى أن تبقى الجزيرة مستقلة عن اليونان ـ الأمر الذي أقلق العناصر التركية التي تحاول ضم قبرص الى تركيا .. وهذه المشكلة التي كان من الممكن أن تبقى داخلية أصبحت بسرعة مأساة تحرك العواطف لدى الطرفين . . وتم التفاهم فيا بعد بين تركيا واليونان وانكلترا بموجب معاهدة جنيف سنة ١٩٥٩ على استقلال الجزيرة .. ومن ثم انتخب المطران « مكاريوس » الارثوذكسي اليوناني رئيساً للجمهورية القبرصية ، و « فاضل كوجوك » التركي المسلم نائباً له ..(١) الا أن انتهاء الاستعمار البريطاني لقبرص كان مقدمة لوضعها تحت السيطرة الاطلسية ، نظراً لأهمية موقعها .. وفي حزيران عام ١٩٦٧ لم يحقق الاستعمار أهدافه في الوطن العربي ، لذا فان الحلف الاطلسي يقوم بتقوية مواقعه في المناطق المحيطة بالارض العربية وبعد ان تقلصت القواعد العسكرية الاطلسية والامريكية في مناطق كثيرة في شرق المتوسط (ليبيا ، تونس ، وحتى المغرب) فان المرفأ اليوناني « بيريه » تحول قسم منه الى قاعدة بحرية عسكرية امريكية، لذا نجد ان تشديد القبضة الامريكية على البحر المتوسط عملية مستمرة وملحة لان الاسطول السادس الامريكي لم يعد « السيد الوحيد » في المتوسط . فهناك سيد آخر ، الاسطول الروسي ، وهو غير مرغوب فيه بالنسبة للاسطول السادس الامريكي والحلف الاطلسي . هذا الطارىء امرع في عملية تشديد القبضة .. وفي الوقت نفسه تحرك الجنرال « جريفاس » قائداً ومخططاً لسلسلة من الاضطرابات هدفها اظهار قبرص غير مستقرة ، حتى القوى الدينية تحركت وطلبت من (مكاريوس) عدم الجمع بين السلطتين الدينية (كبير الاساقفة) والزمنية (رئيس الجمهورية) وهكذا فان السهام والصعاب كلها أحاطت بـ (مكاريوس) ذلك لأنه على رأس جبهة تضم الاحزاب التالية : الحزب التقدمي للشعب العامل (آخيل) ـ الحزب التقدمي ـ حزب اتحاد الوسط (الاتحاد الديموقراطي) ـ الحزب الديموقراطي الموحد ـ .. هذه الجبهة تدعو الى أن تكون قبرص مستقلة وموحدةومحايدة . الى ان وقعت الاحداث الأخيرة التي سوف تكون مرحلة فاصلة في تاريخ الجزيرة .

---

(١) « الاسلام في الغرب » : جان بول رو : ترجمة : نجدة هاجر وسعيد الغز ـ ص ٢٣٢ .

مناقشات المعرفة

محمد الراشد

نحو بعث ثقافي عربي

لم يولد هذا العنوان في رأسي بعد مخاض طويل كما قد يخيل الى الاخوة القراء بادىء ذي بدء وانما وجدته مرتسما على الصفحة الاولى من العدد (١٥٠) من مجلة المعرفة السورية ، يتحدث فيه الاستاذ صفوان قدسي رئيس تحرير المعرفة ، حول نقطة جوهرية ، قوامها التصدي للمحاولات التي تستهدف تمزيق هذا التراكم الثقافي العربي الذي يشكل وحدة ثقافية قومية متماسكة ذات ارضية صلبة ، انبتت شجرة مثمرة جذرها في الارض وفرعها في السماء لتعطي أكلها للعرب خاصة وللناس كافة .

وقد أثبتت حركة التطور التاريخي عبر القرون الماضية ، مدى الدور الكبير الذي حققته هذه الثقافة العربية بكل ابعادها الفلسفية والادبية والعلمية على صعيد النهضة الاوربية بشكل خاص مما دعا عدداً من المستشرقين الى الاعتراف بالحقيقة ، في الوقت الذي ولدت فيه اتجاهات مغرضة ترمي من وراء طروحها المهلهلة الى تمييع هذا الخط

الثقافي العربي ولصق هويات مختلفة على هذا الصرح الثقافي الذي لايعترف باية هوية مزيفة تحاول الالتصاق به ويأبى إلا أن يكون عربياً .

هذا مافهمته وما أحسسته من الاسطر القليلة التي كتبها الاستاذ صفوان قدسي ، وكل فهم آخر اعتقد جازماً بانه استيعاب مغلوط للفكرة المطروحة ، حيث يقول : (لو صح ما يدعيه البعض من أن العرب لايملكون ثقافتهم القومية ، وان هذا الشتات الثقافي لايشكل اساساً لثقافة قومية ، أفلا يصح عندئذ أن يقال ان على العرب أن يصنعوا ثقافتهم القومية ؟) ولنتنبه جيداً لكلمة « لو صح » التي توضح لنا عدم اعتراف الكاتب بهذا الطرح المشبوه ، لانه يختم افتتاحيته بما يلي : (لو صح انه ليس للعرب ثقافتهم القومية ، وهو بطبيعة الحال غير صحيح ، أفلا يصح ان يقال ان على العرب ، وهم الراسخون في الحضارة والتاريخ ، ان يصنعوا ثقافتهم القومية ؟) . ومن هنا ، يتضح لنا أن الاستاذ صفوان يعمد الى الضرب بتلك المحاولات المشبوهة عرض الحائط ، مؤكداً على مسلمة قوامها وجود ثقافة عربية اصيلة ، تتطلب منا الظروف المرحلية من جهة ، وحتمية التحرك التاريخي والتطور الحضاري العربي بذل كل ما في وسعنا لبعث هذا التراكم الثقافي الاصيل مجدداً ، وابراز هويته العربية وتأكيد اطاره المتماسك في هذا العصر ، لا لنقدم رصيدنا الثقافي العربي ونضعه على مستوى العصر فحسب ، وانما لنعمق هذا الخط الثقافي على ضوء معطيات المستقبل المشرق ، باعتبار العرب هم الامة الاكثر استعداداً وقابلية لحمل مشعل الحضارة كما سبق ان حملوه في الأمس البعيد

ولا شك ان هذه النظرة ليست وليدة اغراق في الحس القومي الى حد التصوف والذوبان في الذات العربية والاندماج المطلق في هويتنا القومية كما فعل الفيلسوف الالماني فشته في « خطابات الى الامة الالمانية » وانما هي في جوهرها وليدة الدرس التحليلي لولادة الحضارات ونموها في المناخ الصحي القادر على خلق الحضارة وحمل مشعلها . وكل المؤشرات الحالية — وبالرغم من التحديات التي يواجهها العرب حالياً — تؤكد لنا بان العرب هم ورثة العصر في المستقبل وهم حملة لواء الحضارة في الافق الذي يترنح هوناً مفصحاً عن تباشير فجر جديد للامة العربية والانسانية كلها .

واذا كانت الصهيونية قد لجأت (الى بناء هرم شاهق من الاوهام والاساطير التي كان يظن في وقت من الاوقات انها قادرة على ايجاد قاعدة لما يسمونه بالثقافة العبرية ،

وألفوا من الخرافات كتباً ومجلدات تسعى كلها الى بث نوع من الايحاءات بوجود اساس ثقافي يجمع هذا الشتات القادم من كل مكان،وكان الهدف من هذا التلفيق تحقيق بعث ثقافي عبري) كما يقول الاستاذ صفوان قدسي . فمن الطبيعي جداً ، أن يعمد العرب الى بعث وجودهم الثقافي الاصيل بهويته ومرتكزاته وارضيته المجبولة بالدم العربي والذي تسري فيه الروح العربية على كافة الاصعدة والمستويات العقلية والنفسية والوجدانية والاجتماعية والذي يجسد طبيعة التركيب النفسي والعقلي والاجتماعي للانسان العربي ، وهذا مانشتمه ونستنشقه ونراه ونتحسسه عبر كل صفحة من صفحات ذلك التراكم الثقافي الكبير ، والذي يناديناصباح مساء للعمل على انقاذه من عمليات الاجهاض التي يعاني منها على يد المنحرفين الذين يحاولون قلب الحقائق وترويج الاضاليل باسم المعاصرة أوناً وباسم تحري الحقائق أوناً آخر ، وهم في جوهرهم ابعد الناس عن المعاصرة وأكثر اهل الارض دفناً للحقائق وتمسكاً بالاباطيل .

واذا أردنا التحدث باسلوب دبلوماسي ، فعلينا القول، بان مهمة المثقف العربي اليوم تتمحور على ارضية صلبة قوامها تجاوز ذلك (التفكير المنحرف الذي لايرى في الوجود الثقافي العربي غير مجموعة ثقافات محلية لايربط بينها غير اللغة المشتركة) ، وتعميق النضال من اجل ردم الاخاديد التي يحفرها المتوضوعون لثقافتنا العربية ، وبالتالي اعادة النظر في ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا لتحقيق بعث ثقافي عربي اصيل من منظور معاصر .

واذا كان لابد من كلمة اخيرة تقال ازاء وجودنا العربي ؛ فليست اعترافات عدد كبير من المستشرقين والباحثين الغربيين الموضوعيين الذين اعترفوا وأكدوا قدرة الثقافة العربية على التأثير في الحضارة الغربية ومدها باسباب الحياة والنهوض . وانما قدرة هذه الثقافة على الانتشار والاستمرار والصمود في وجه كل التحديات على الرغم من المحن التي مرت بها الامة العربية اعتباراً من الارهاصات الشعوبية في العصر العباسي ومروراً بغزو التتر والصليبيين في العصور الوسطى ، وانتهاء بمحاولات التتريك في مستهل القرن العشرين ووقوفاً لدى المحاولات المشبوهة التي ولدت في الاربعينيات من دوافع استعمارية واضحة تستهدف فيما تستهدف تحطيم هذا الصرح الحضاري العربي الذي لم يوجد الا ليساير ركب الزمان من خلال قدرته على التجاوز والاستمرار ومن خلال التركيب البنيوي للثقافة العربية التي تحمل في داخلها حتمية التطور الدائم، باعتبارها التجسيد الحضاري والتجديد الرمزي لاستمرارية الحياة .

تعقيب على الجولة الخاطفة

في آفاق السينما العربية

حسان أبو غنيمة

في عددها رقم ١٥٠ لشهر آب ١٩٧٤ قدمت « المعرفة » * ملفاً خاصاً عن السينما . ونظراً لما احتواه مقال « جولة في آفاق السينما العربية » من معلومات ووجهات نظر كانت إما قديمة أو خاطئة ، فقد وجدت من واجبي محاولة تصحيح بعض ما ورد فيه .

مصر :

يقول الكاتب في معرض حديثه عن مصر « امتدت يد بنك مصر لاحتضان الصناعة منذ بدايتها فرعتها وبعثت البعوث وأهلت الفنانين واوجدت الاساس التقني لها » ، وهذا مانوافقه عليه فعلاً، الا انه يستطرد في تقديم تفسير غامض اذ يقول «غير انها طبعتها بالطابع التجاري الاستثماري الذي كان من القوة وعمق التأثير بحيث لم تتمكن من التخلص من سلطانه الى اليوم » . والواقع ان سبب طبع السينما العربية في مصر

* ـ تنشر المعرفة هذه المناقشة التي كتبها حسان أبو غنيمة ، تعقيباً على الجولة الخاطفة في آفاق السينما العربية التي كتبها صلاح دهني في العدد السابق ، وهي تتوخى من ذلك عرض وجهة نظر ربما كانت هي بدورها في حاجة إلى مناقشة .

بالطابع التجاري الاستثماري لم يكن سببه احتضان بنك مصر لصناعة السينمائية، فالكاتب وهو سينمائي معروف يعرف البديهية الاساسية في عالم الصناعة السينمائية وهي ان الفيلم ينتج ويكلف الأموال والنفقات ليس للاشيء وانما ليسترد على الأقل تكاليفه ان لم نقل لكي يربح أيضاً منها ، ولقد كان تدخل بنك مصر في صناعة السينما في مصر أمراً اقتصادياً مشروعاً، وكما يقول العديد من النقاد والمؤرخين عن تلك الفترة التي تدخل بها في الصناعة فانها كانت اهم مرحلة من مراحل تطور الفيلم المصري اذ انشأ البنك «ستوديو مصر الذي كان بمثابة مدرسة جديدة في السينما المصرية وهي مدرسة نقلت الفيلم المصري خطوات واسعة الى الامام .. الخ (١) .

كما ان دخول بنك مصر ميدان الصناعة السينمائية كعملية اقتصادية لم يكن القصد منه تقديم افلام تجارية رديئة بقدر ما كان القصد منه تقديم افلام تجارية جيدة وهامة. ونظرة منا الى تاريخ السينما المصرية تجعلنا نكتشف بعضاً من اهم الافلام في مسيرة السينما العربية في مصر وقد انتجت ورعاها بنك مصر ومنها فيلم « وداد » لفريتز كرامب عام ٣٦ و « نشيد الأمل » و « دنانير » لأحمد بدر خان (٢) و «حياة الظلام» لبدر خان أيضاً ثم مجموعة الأفلام الغنائية الجيدة الصنع في تلك الفترة مثل « يحيا الحب » و « يوم سعيد » و « رصاصة في القلب » لمحمد كريم . و « انتصار الشباب » لبدرخان و « ليلى » و « سلامة » و « مصنع الزوجات » و « الدكتور » لنيازي مصطفى ثم «العزيمة» لكمال سليم احد اهم افلام السينما العربية على الاطلاق في تلك الفترة و « سلامة في خير » وغيرها (٣) .

اذن فالطابع التجاري الاستثماري لسينما كان موجوداً من قبل أي منذ عام ١٩٢٧ بداية السينما في مصر وقبل دخول بنك مصر . أما ما ساعد ذلك الطابع على الانتشار فهو كما أكد الكثير من النقاد والمؤرخين فهو في انتشار موجة افلام الحرب وما بعدها. وفي هذا الصدد يقول سعد الدين توفيق في كتابه « قصة السينما في مصر » وفي الصفحة ٨٣ « في سنة ١٩٤٥ بدأت مرحلة جديدة في تاريخ السينما المصرية وهي مرحلة افلام ما بعد الحرب ، اذ دخل ميدان الانتاج عدد كبير من الذين اثروا اثراءاً سريعاً بسبب الحرب ولم يكن معظمهم يهتم بالفن قليلاً أو كثيراً . انما كان هـذا هدفهم الأول والاخير هو التجارة (٤) » . كما تأكد لدى الكثيرين ان تلك الافلام الرديئة التي انتجها عدد من اثرياء الحرب في السنوات الاخيرة لها لم تكن ظاهرة عابرة فلقد انتهت الحرب ولكن تلك الافلام لم تنته (٥) . « والحقيقة ان مثل هذه النتاجات السينمائية

في مصر لا يمكن ان ننظر اليها باعتبارها نتاجاً منعزلاً عن المجتمع الذي نشأت فيه وتواصل حياتها فيه فهي أولاً وأخيراً ، نشاط اجتماعي وفني مرتكز على الأساس الاقتصادي والطبيعي للمجتمع الذي تعبر عنه وتستمد حياتها منه (٦) . كما لن يمكننا ايضاً اغفال أمر « الصعوبات الرقابية المفروضة من قبل الرقابة العسكرية البريطانية في تلك الفترة على النتاجات السينمائية (٧) وهي تلعب دائماً دوراً كبيراً في تحديد سياسات الانتاج السينمائي ومواضيع أفلامه . كما اننا لا يجب ايضاً ان نغفل العديد من الاسباب الهامة الاخرى التي كانت هي السبب الأساسي وراء طبع الانتاج السينمائي بالطابع التجاري الاستثماري الرديء كما وصفه الكاتب ومن هذه الاسباب « رقابة الملك فاروق التي ضاعفت من عقباتها وبصورة خاصة في وجه المواضيع ذات الطابع الاجتماعي باستعانتها بقانون شرعه الانجليز عام ١٩١٤ » (٨) . ويزيد جورج سادول في تحليله لظاهرة الخلال وتجارية السينما المصرية الرديئة بقوله « كثيرة جداً افلام الميلودرامات او المسليات الاجتماعية التي تدور وقائعها في ابهاء مؤثثة باثاث غني وغال او في مرابع ليلية مع سيدات باثواب السهرة ورجال باللباس الرسمي يعتمرون الطربوش للابقاء على الطابع المحلي والعقدة تقطعها فواصل مختلفة ـ اغنيات ـ رقصات رمزية ـ باليه ـ هز بطن ... الخ . وكانت هذه السينما الرديئة بعيدة كل البعد عن واقع الشعب العربي المصري الشديد البؤس ولكنها لم تكن معدومة الصلة بالفساد المفرط للطبقات الموجهة التي تسم عهد فاروق وخصوصاً سنواته الاخيرة » .

اذن فما يقوله الكاتب في فقرته تلك عن تدخل بنك مصر هو رأي شخصي لا يستند الى وثائق أو اسباب اكثر جدية تؤكده . ولا يشفع له انه كتبه بجردأنه جولة خاطفة في آفاق السينما العربية . فهذا الامر لا يعني قط أن يضع اقوالاً واحكاماً دون مؤيد أو توثيق ما .

● ● يقول الكاتب ايضاً عن سينما مصر : « لقد توجب انتظار عام ٥٧ كيما توجد اول صيغة لرعاية الدولة فيما سمي بعد ذلك باسم « المؤسسة المصرية العامة للسينما » أي منذ أوائل العهد بثورة تموز ٥٢ ..الخ » ومن ناحية احصائية كان اولى بالكاتب ان يذكر أن مؤسسة لدعم السينما قد انشئت عام ١٩٥٧ ثم دخلت ميدان الانتاج لاول مرة بانشاء المؤسسة العامة للسينما في سنة ٦٢ « بدلاً من مؤسسة دعم السينما »(١٠)

أما الاحصائية في نهاية الجولة في آفاق السينما المصرية فقد كانت حافلة بالاخطاء ايضاً . فالكاتب ذكر ان مجموع دور العرض حوالي ٢٠٠ والحقيقة انه حتى عام ٧٠

كان مجموع دور العرض في مصر ما يقارب ٢٦٣ صالة عرض تابعة للقطاعين العام والخاص، وذلك حسب الاحصائية التي أوردها دليل السينما عام ٧٠ في صفحته ١٤٦ وهي من تاريخ ٦٦/٦٧ وتعتبر آخر احصائية وصلتنا حتى الآن ..

أما عدد كتاب السيناريو فحددهم بـ ١٧ وقد يكون هذا العدد اكيداً حتى العام ٧٠ ولكن بعد مرور ٤ سنوات لا يمكن قطعاً ان يظل العدد مراوحاً في مكانه .. أما عدد خريجي معهد السينما والذي حدده بـ « ٢٥٠ » فهو خاطيء اذ ان دليل السينما العام ٧١ وفي الصفحة ١٠٧ اكد على ان خريجي المعهد من انشائه وحتى عام ٧٠ قام بتخريج ٣٣١ طالباً في اقسامه المختلفة وهم كالآتي ١٠٩ إخراج ٨٥ تصوير ١٩ مونتاج ٣ ملابس ٤ مكياج ٩ سيناريو ٩ إنتاج ١٧ صوت ٣١ ديكور ٣٥ تمثيل(١١)

أما باقي الاحصائيات فليس لدي عنها أي معلومات مؤكدة وان كنت اميل إلى القول بعدم صحة هذه الاعداد المذكورة الآن وبعد مرور ٤ سنوات من تاريخها .

أما آخر ما يمكنني قوله حول تلك الجولة الخاطفة للسينما العربية في مصر فانها قد تجاهلت الاشارة الى العديد من التغييرات الهامة في الصناعة السينمائية في مصر كما تجاهلت ايضاً المعلومات الاكثر اهمية عن هذه الصناعة مثل عدد الافلام المنتجة سنوياً وعدد المعامل البالغ « ٩ » حسب احصائية عام ٧٢ . وعدد الاستديوهات البالغ « ٥ » حسب ذات الاحصائية (١٢)

الكويت :

• بدأ الكاتب جولته بالقول « أحدث التلفزيون في الكويت عام ٦١ وكانت في جملة اقسامه قسم ناشط للسينما ... الخ » . والحقيقة انه كان يجب على الكاتب القول بأن « السينما بدأت في الكويت في عام ١٩٥٠ حين تنبهت وزارة التربية والتعليم الى ضرورة انشاء قسم السينما والتصوير لنشر الثقافة السينمائية بين الطلبة ... الخ .. وبدأت الوزارة التي كانت تهدف الى انتاج أفلام محلية خاصة بها منذ عام ٥٤ في انتاج افلام خاصة بالبيئة الكويتية وأفلام تسجيلية تصور النشاط الاجتماعي والرياضي والمهرجانات الثقافية في المدارس بالاضافة الى الاحداث الوطنية الهامة وقد انتجت الكويت ستين فيلماً ثقافياً وتسجيلياً منها « التعليم في الكويت ـ صور من الكويت وكل منها على جزئين »(١٣) ثم يخلص الى القول بأنه في عام ٦١ أصبح قسم السينما تابعاً لوزارة الاستعلامات والارشاد التي أصبحت المسؤولة الوحيدة عن هذه الصناعات وتطورها »(١٤) .

أيضاً يقول كاتب الجولة .. نال بس يا بحر عدة جوائز في مهرجانات دولية آخرها جائزة في قرطاجة عام ٧٢ . والصحيح انه نال بعد تلك الجائزة عدة جوائز ايضاً من اهمها جائزة في مهرجان طهران وجائزة اخرى في مهرجان امبركي « لم اعد اتذكر اسمه » وقد سبق لخالد الصديق وان نقل الي هذا الكلام عبر حوار خاص معه في الجزائر اثناء الملتقى السينمائي الاول للعالم الثالث في أواخر العام الماضي ١٩٧٣ .

كما يقول كاتب الجولة «وبعد نجاح هذا الفيلم قام عدة افراد يحاولون انتاج الافلام الطويلة » .. والحقيقة انه لم تقم بين الكويتيين أي فرد لمثل هذه المهمة وانما قام المخرج اللبناني مير . أ. خوري بعملية انتاج مشترك بينه وبين مستثمر كويتي واثمر هذا التعاون عن فيلم « ذئاب لا تأكل اللحم » . أما السنوات التي تلت ظهور بس يا بحر وحتى الآن فلم يبرز لنا أي خبر أو نسمع بأي نشاط عن قيام مخرج كويتي بمثل هذه المحاولات .

العراق :

أغلب ما كتبه كاتب الجولة عن السينما العراقية صحيح ، ولكنه تناسى في بعض الاحيان بعض الأمور الهامة جداً في ميدان الصناعة السينمائية في العراق فهو يقول « عام ٤٨ يؤسس استديو ببغداد ينتج فيلم علياء وعصام ... الخ » والحقيقة انه أسس استديو صغيراً ببغداد قام باخراج هذا الفيلم الذي فشل وفيلماً آخر لاقى نفس المصير عام ٤٩ وقام باخراجه أحمد كامل مرسي (١٥) ثم بعد حديثه عن تجربة كاميران حسني عام ٥٧ . « المصدر السابق » مجلة السينما « يقول ان الفلم انتج عام ٥٦ » يتناسى كاتب الجولة أهم الأحداث السينمائية في تاريخ السينما العراقية وهي انشاء مصلحة السينما والمسرح بعد الثورة في العراق وفي هذا الصدد يقول عبد الوهاب الشرقاوي ١٦ « ظل الانتاج السينمائي في القطر الشقيق يفتقر الى المستوى الفني الجيد بالاضافة الى مصادر التمويل فقد كان القطاع الخاص هو المصدر الوحيد لتمويلها وكان العاملون في صناعة السينما قلة تدفعهم الهواية والمغامرة فحسب وتتحكم في معظمهم طبيعة رجل السوق حتى ثورة ٥٨ حيث اقتضى حل هذه المشاكل أن يكون للقطاع العام دور كبير وهام في مجال السينما مع الاستعانة بالكفاءات الفنية وأصحاب والمواهب وتحرير السينما وفتح الآفاق أمام كل محاولة جديدة وجادة والاهم من ذلك الاستفادة من تجارب وخبرات السينما المصرية وفعلاً بدأ القطاع العام في السينما العراقية يعلن عن وجوده عام

١٩٦٠ بتأسيس مصلحة السينما والمسرح التي خولت سلطات واسعة فقد أخذت على عاتقها تنشيط الحياة السينمائية بتوفير الظروف الملائمة لرفع مستواها » .

كما يقول سادول: «عام ٥٩ أسست وزارة الارشاد والثقافة المؤسسة العامة للمسرح والسينما التي أضلعت كذلك بالتلفاز وهذه المؤسسة زودت امكاناتها ووسائلها عام ١٩٦٤ زيادة كبيرة .. الخ » .

كما يقول كاتب الجولة « آخر فيلم أعلن عن انجازه هو « الظامئون » لمحمد شكري جميل» . وفي الحقيقة أنه هذه السنة سيتم انجاز أكثر من فيلم بدىء التصوير بها فعلا وأولها فيلم عن ثورة العشرينيات في العراق وثانيها فيلم لتوفيق صالح ١٨

الاردن :

ما قاله كاتب الجولة عن الوضع السينمائي في الاردن خاطىء تماماً . فأول محاولة قام بها بعض الشباب المغامرين كانت في عام ٦٠ حين انتجوا فيلم صراع في جرش ثم اتبعه مغامرون آخرون عام ٦٤ بفيلم « وطني حبيبي » الذي أخرجه عبد الله كعوش ١٩ كما تم انتاج فيلم « ثورة حتى النصر » « أو الطريق الى العودة » عام ٦٩ للمخرج التلفزيوني الاردني عبد الوهاب الهندي خارج اطار وظيفته التلفزيونية (٢٠) أما قول الكاتب « هناك قسم السينما ضمن وزارة الاعلام قام حتى الآن بانتاج العديد من الافلام القصيرة » فهو قول صحيح وقد أنتج هذا القسم الأفلام القصيرة التالية عام ٦٨ زهرة المدائن — الخروج ٦٧ — كتاب لك لعلي حيام « مدير القسم » و « ٢٠عاماً — لقاء في عجلون » لعدنان الرمحي وفي عام ١٩٦٩ انتج « الأرض المحروقة » لعلي حيام و « الحق الفلسطيني » لمصطفى أبو علي الا أن هذا القسم قد ألغي تماماً بعد احداث ايلول وتم اعطاء جميع صلاحياته للتلفزيون الاردني أما مديره السابق علي حيام فقد أصبح صاحب احدى الشركات السياحية في بيروت . وقد أدى ظهور التلفزيون الاردني نشاطاته لقيام بعض المؤسسات السينمائية المستقلة التي تصور برامجها ومسلسلاتها سينمائياً ثم تعرضها للبيع للتلفزيونات العربية والاردني طبعاً ومن هذه المؤسسات مؤسسة « هلا » التي تكونت عام ٧١ .

أما قول الكاتب بأن « عدد صالات العرض السينمائي لا يتجاوز العشر » فأظن أن المصدر الذي اعتمده يرجع تاريخه الى عام ١٩٤٠ ففي مدينة عمان لوحدها ما لايقل عن ٢٠ دار عرض كما أن مدينة اربد بها ٤ دور عرض ومثلها العديد من المدن وقد امتد نشاط دور العرض الى مجموعة كبيرة من القرى في الارياف أيضاً .

لبنان :

يقول الكاتب في بداية جولته « وجدت الصناعة منذ وجد التلفزيون قبل ١٠ سنوات وشأن التلفزيون لا تخضع السينما للقطاع العام » . وهذا قول خاطىء فالناقد وليد شميط وهو صاحب أول دراسة جدية عن تاريخ السينما اللبنانية « وهذه وثيقة نادرة » يقول (٢١) « جرت العادة أن يقسم النقاد تاريخ السينما اللبنانية الى قسمين :ما قبل ١٩٥٢ وما بعد ١٩٥٢ على اعتبار أن الأفلام التي جرى انتاجها قبل ٥٢ هي محاولات مبعثرة غلب عليها طابع الهواية ولا تشكل بالرغم من أهميتها التاريخية بداية حقيقية للسينما في لبنان ... ولكن لابأس من اعتماد هذا التقسيم « تاريخياً » . » .

ففي الفترة من ١٩٣٠ – ١٩٥٢ لم ينتج في لبنان سوى ٨ أفلام طويلة هي – مغامرات الياس مبروك ـ مغامرات أبو عبد ـ بين هياكل بعلبك ـ بائعة الورد ـ الصيف في لبنان ـ كوكب أميرة الصحراء ـ الاصطياف في لبنان ـ عروس لبنان (٢٢) إلا أنه « وبانتهاء هذه المرحلة الأولى والبدائية بدأت مرحلة ثانية يمكن اعتبارها البداية الحقيقية للسينما في لبنان .

ففي عام ١٩٥٢ أنشيء استديو هاريون واستديو الارز وكانا مجهزين بمعدات للتصوير والاضاءة والطبع والتحميض وتسجيل الصوت والدوبلاج » وسهل انشاء الاستديوهات السينمائية عملية انتاج الأفلام فقام جورج قاعي عام ١٩٥٢ باخراج فيلم عذاب الضمير » (٢٣) .

ثم يقول كاتب الجولة « بلغ انتاج الأفلام الطويلة في أقصى درجات فورته ٦٤ – ٦٥ حوالي ١٥ فيلماً طويلاً كل سنة » وهذا قول لا يستند الى البيانات علمية فوليد شميط (٢٤) يحدد درجات الانتاج السينمائي اللبناني وحسب الاكثرية كما يلي عام٦٧ — ٢٠ فيلماً عام ٦٨ — ١٩ فيلماً وعام ٦٦ — ١٨ فيلماً وعام ٦٥ — ١٥ فيلماً ثم عام ٦٤ — ١١ فيلماً أما عام ٦٣ ف ٨ أفلام فقط .

أما تاريخ السينما فيحدد العام ٦٦ كأكثر أعوام السينما اللبنانية انتاجاً أو كان عدد الافلام المنتجة فيه ما يقارب ال «٢١» فيلماً (٢٥) ثم يقول كاتب الجولة « وظل المنتجون يستنكفون عن تشغيل المخرجين المحليين ويعتمدون اعتماداً شبه كلي على المخرجين المصريين» وهذا القول غير مؤكد تماماً فرغم ان المنتجين قد لجؤوا إلى بعض مساعدي الاخراج المصريين واستقدموهم إلى لبنان للعمل كمخرجين الا أن هذا لم يمنع المنتجين من الاعتماد

ايضاً على جهود المخرجين المحليين فيوسف معلوف ، وغاري غرابيديان وسمير نصري وانطوان ريمي وجدوا أكثر من فرصة لهم للعمل في السينما في تلك الفترة علاوة على محمد سلمان الذي يعتبر المخرج اللبناني الاكثر شهرة وحظاً في اخراج الافلام التجارية للمنتجين المحليين ...(٢٦) كما ان هذا لم يمنع ايضاً من ظهور المخرجين المحليين الجدد كما يقول كاتب الجولة ومنهم جورج شمشوم « سلا أبعد الموت » روميو لحود « ملكة الحب» منير معاصري « القدر » تيسير عبود «جنون المراهقات » سمير الغصيني » قطط شارع الحمراء - شروال وميشي جوب والاسيرة ... » الخ وبعضهم مازال مستمراً حتى الآن .

كاد يقول كاتب الجولة « .. وكثرتهم تعمل خارج حدود اي التزام سياسي ماعدا المخرج كريستيان غازي الذي اخرج « مئة وجه ليوم واحد » فيلماً شخصياً ولكنه مضطرب » وهذا قول غير محق تماماً فكريستيان لم يخرج فيلماً شخصياً دائماً حاول تقديم فيلم سياسي ولم ينجح الا انه ليس هو الوحيد الذي يعمل في السينما اللبنانية ضمن التزام سيام تقدمي فرفيق حجار المخرج اللبناني الشاب يعمل ضمن التزامه السياسي التقدمي باحدى فصائل الثورة الفلسطينية وقد قام بتحقيق مجموعة من الافلام الوثائقية لها «الطريق» و « البنادق متحدة » عام ٧٠ ، ٧١ كما ويقوم حالياً باخراج اول افلام الروائية الطويلة عن القضية الفلسطينية التي قدمها في فلميه الاولين ايضاً . كما تناسى كاتب الجولة جهود المخرج اللبناني الشاب برهان علوية الذي يحقق ضمن التزامه السياسي حالياً فيلمه « كفر قاسم » الذي انتهى من تصويره في سوريا من قبل ضمن انتاج مشترك مع المؤسسة العامة للسينما السورية كما ان هنالك الآن مجموعة اخرى من الشبان السينمائيين المتخرجين حديثاً من فرنسا وأغلبهم يلتزم بوعي سياسي عميق يتخذه منهجاً وطريقاً في أعماله السينمائية ومن هؤلاء بهيج حطيط وحقق فيلم « ٢٤ » عن القضية الفلسطينية وجان شمعون وحقق فيلماً سياسياً عن الاضرابات الطلابية وحياة الطلبة اللبنانيين في فرنسا وجان كلود قدسي وهو مصور سينمائي يعمل مع برهان علوية وغيرهم الكثيرون .

أما اهم ما تناساه كاتب الجولة فهو عدد الافلام الطويلة التي انتجتها السينما اللبنانية والتي سأحاول ان اقدم عدداً تقريبياً لها لانه لا توجد حتى الآن احصائية رسمية لها كما وان الاحصائيتين الوحيدتين لها تتضارب احياناً في عدد الافلام المنتجة فيما بين سنة واخرى .

ففي حين تتفق الاحصائية الاولى لتاريخ السينما في البلدان العربية (٢٧) مع الاحصائية الثانية لوليد شميط (٢٨) في عدد الافلام المنتجة من عام ١٩٣٠ — ١٩٤٦

وهي ٦ افلام تختلفان في عدد الأفلام المنتجة سنة ٥١ ففي حين تؤكد الاحصائية الاولى على فيلم واحد يقول وليد شميط انها فيلمان .

أما من السنوات ٥٣ – ٥٧ فتتفق الاحصائيتان على كون الافلام المنتجة هي فيلم واحد في عـام ٥٣ فقط ويتوقف الانتاج حتى عام ٥٧ حيث انتج فيلمان وفي العام ٥٨ انتجت ٤ افلام .. وحين يسكت وليد شميط عن الفـترة من ٥٩ – ٦٣ الا ان احصائية تاريخ السينما في البلدان العربية تثبتها كالتالي :

عام ٥٩ : ٤ افلام
عام ٦٠ : ٥ افلام
عام ٦١ : ٤ افلام
عام ٦٢ : ٣ افلام

ويعاود وليد شميط في احصائية بذكر الاعداد منذ العام ٦٣ ونقارنها هنا مـع ما اوردته الاحصائية الثانية

احصائية وليد شميط (*)		الاحصائية تاريخ السينما في البلدان العربية	
العام	عدد الافلام	العام	عدد الافلام
٦٣	٨	٦٣	٧
٦٤	١١	٦٤	١١
٦٥	١٥	٦٥	١٦
٦٦	١٨	٦٦	٢١
٦٧	٢٠	٦٧	
٦٨	١٩	٦٨	

أما بعد ذلك فقـد سكتت كلا الاحصائيتين ومن خلال ما اذكره عـبر ارشيفي الخاص عن السينما اللبنانية فان عـدد الافلام المنتجة عام ٧٢ ما يقارب ٨ افلام أمـا في العام ٧٣ فهي ٣ افلام حتى الآن وقد عرضت في هذا الموسم وهي « ذئاب لا تأكل اللحم – الاسيرة – غيتار الحب » اي ان عدد الافلام المنتجة بشكل تقريبي وليس اكيداً هو ١١٤ فيلماً منذ العام ١٩٣ وحتى العام ١٩٧٣ .

(*) يقول عبد الوهاب شرقاوي في عدد السينما رقم وفي بحثه عن حكاية السينما اللبنانية بان الانتاج كان كالتالي: عـام ٦٤ : ١١ فيلما ٦٥ : ١٥ فيلم ٦٦ : ١٧ فيلم ٦٧ : ١٨ فيلما ٦٨ : ١٧ فيلما .

فلسطين :

• يقول كاتب الجولة « يظل الحديث عن سينما فلسطين حديثاً محدوداً ، لأن التجربة قصيرة وصغيرة وتنحصر في محاولات الانتاج داخل منظمات المقاومة وهوانتاج غير مهيأ حتماً للاستغلال التجاري حتى الآن » .

وهذه آراء خاطئة وقاصرة عن تفهم معنى وأبعاد الحديث عن السينما الفلسطينية فالقول بأن الحديث عنها حديثاً محدوداً لا أساس له من الصحة فربما كانت هـذه السينما بالذات هي اكثر السينمات العربيـة اهتماماً من جانب النقاد السينمائيين العرب والاجانب على حد سواء . كما ان ما كتب عنها حتى الآن يزيد على عـدد ما كتب حتى عن اكثر السينمات العربية انتشاراً وبالذات السينما المصرية في السنوات الأخيرة منذ بدء الثورة (٢٩). أما قوله بأن التجربة قصيرة وصغيرة وتنحصر في محاولات الانتـاج داخل منظمات المقاومة فهذا قول مرفوض اولاً وأخيراً لانه يصدر اساساً بنـاء على نظرة اقليمية ضيقة وكأن السينما الفلسطينية سينما غريبة أو بعيدة عن السينما العربية او كأن القضية الفلسطينية لم يتناولها سوى السينمائيون الفلسطينيون وقـد كان الأجدر بكاتب الجولة لو اكد على ماقاله في الفقرة التالية «السينما الفلسطينية هي اقتناء النضال الفلسطيني» (٣٠) لكان أصوب حكماً ورواية منطقية للأمور . والحق ان الحديث عن السينما الفلسطينيـة لا يجب أن يقتصر على الحديث عن افلام المقـاومة بل يدخل ضمنه كافة الانتاجات السينمائية عن القضية الفلسطينية الجيـد منها والرديء فهي افلام فلسطينية شئنا ذلك أم أبينا ؟ ! (٣١) ومن هنا فان الحديث عن السينما الفلسطينية لا بد أن يتنـاول بالضرورة الاشارة الى الانتاج الغربي « الروائي والوثائقي » عن السينما الفلسطينية وهذا بدوره يستدعي الاشارة الى ما قدمه القطاع العام عن القضية وما قدمه القطاع الخاص ايضاً عنها ثم الحديث او الاشارة الى الانتاج الغربي الوثائقي الطويل والقصير عن القضية الفلسطينية الذي تم على أيدي مخرجين اجانب مستقلين مثل غودار او على ايدي منظمات حزبية مثـل الحزب الشيوعي الايطـالي الـتي قدمت « الفتـح » من اخـراج لويجي بدلالي او على ايدي المنظمات السياسية المؤيدة لنا واليسارية المتطلعة في أوروبا مثل المنظمة السويدية التي قدمت فيلم « بلادي ثورة » (٣٢) او على أيدي الجماعات السينمائية الثورية الصديقة مثل مؤسسة سينما العالم الثالث أو مجموعة بروميثيوس اليسارية التي قدمت فيلم «الفلسطينيون» لمالغروفوس و «المطاردة» له ايضاً وغيرها..الخ (٣٣)

ثم واخيراً الافلام التي انتجتها فصائل المقاومة الفلسطينية . ولو ان كاتب الجولة حاول اعتماد المصادر الاساسية للسينما الفلسطينية كما اعتمد على أقوال المخرج الفلسطيني مصطفى ابو علي في حديثه عن السينما الفلسطينية وابعادها في الفقرات التالية من الجولة لما وقع في مثل هذا الفهم الخاطىء عن السينما الفلسطينية وتصور أبعادها ومنطلقاتها (٣٤) .

كما يقول الكاتب ايضاً « هناك محاولات للعمل السينمائي الجماعي بحثاً عن صيغة لإلغاء دور المخرج والمصور المونتير بنحو افضل » وهذا القول صادر عن مصطفى أبو علي عام ٧٠ ولكنه الان اضحى باليا فمحاولات العمل السينمائي الجماعي قد اثمرت في السينما الفلسطينية وقد تحققت العديد من الأعمال الهامة على يد مؤسسة السينما الفلسطينية – افلام فلسطين التابعة للاعلام الموحد في منظمة التحرير الفلسطينية (٣٥) . وما تزال هذه التجربة تمارس وبنجاح ضمن اعمال المؤسسة الاخراجية الوثائقية منها والروائية (٣٦) .

أما قول الكاتب بانه تم تحقيق فيلمين من انتاج فصائل المقاومة – فتح – « بالروح بالدم – العرقوب » فهذه المعلومات أصبحت قديمة جداً . والصحيح ان مجموع ما انتجته فصائل المقاومة من افلام جاوز حتى الآن ٢٥ فيلماً انتجت فتح منها عبر أفلام فلسطين اولاً ومن ثم عبر مؤسسة السينما أفلام فلسطين ما يقارب الخمسة عشر فيلماً وتعمل الآن لانهاء ٥ أفلام اخرى خلال هذا الشهر بالذات احدها عن عدوان النبطية الاخير وثانيها عن مؤسسات الثورة الاجتماعية وثالثها عن حرب تشرين على الجبهة الفلسطينية او الفيلمين الأخيرين منها عن الثورة الشعبية في ظفار وهذا امتداد مهم للسينما الفلسطينية ويعبر تماماً عن انتماءاتها القومية ايضاً» . كما سيباشر مصطفى أبو علي بتحقيق اول الافلام الروائية لمنظمة التحرير الفلسطينية وهو «أيار الحب والموت» عن قصة رشاد ابو شاور كانتاج مشترك مع الجزائر خلال هذا الشهر ايضاً (٣٧) .

أما ما اورده الكاتب عن «انه داخل فتح هناك وحدة خاصة بالسينما لها ميزانيتها ولا يعرف اذا كانت هناك وحدات مماثلة في المنظمات الاخرى فهو يستند الى معلومات قديمة ايضاً فوحدة فتح هذه اصبحت هي النواة الأساسية لمؤسسة السينما الفلسطينية – افلام فلسطين وأصبحت تعرف بهذا الاسم اما منظمات المقاومة الاخرى فلديها مخرجون يقومون بتنفيذ بعض الافلام اعتماداً على المساعدات التقنية ومصوري مؤسسة السينما

الفلسطينية - افلام فلسطين ولكن ليس لديها الامكانيات التقنية والآلات المتوفرة لدى فتح « الات التصوير او المونتاج أو الصوت ..الخ » .. او حتى الارشيف السينمائي الضخم المتوفر لدى المؤسسة والذي قامت وحدة فتح السينمائية منذ العام ٦٨ بتغطيته كاملا وترتيبه حتى هذه الاحداث بشكل يشمل كل ما جرى على الساحة الفلسطينية في الأردن وسوريا ولبنان والبلاد العربية الاخرى من احداث هامة ومناسبات تاريخية لها ارتباط كلي او جزئي بالثورة الفلسطينية ومسيرتها (٣٨) .

أما قوله في الفقرة الأخيرة بأن هناك دراسة لما يشبه مؤسسة سينما فلسطينية تجمع كل الطاقات السينمائية الفلسطينية المتفرقة للعمل بنحو اكثر فعالية ، فقد سبقته الأحداث بتشكيل مؤسسة السينما الفلسطينية - افلام فلسطين التابعة للاعلام الموحد لمنظمة التحرير الفلسطينية واحد أهداف هذه المؤسسة كما اوردت في بيان اهدافها هو تجميع كل الطاقات السينمائية العربية المتعاطفة والملتزمة بالقضية الفلسطينية وبمسيرة الثورة العربية للعمل ضمن اطارها (٣٩) .

تونس :

يقول كاتب الجولة « ان الانتاج التونسي بدأ عام ٢٦ بفيلم لعمار الخليفي » وهذا قول خاطئ . فالسينما الوطنية في تونس بدأت عام ١٩٢٤ (٤٠) واول انتاج قدمته هو عين الغزال الذي اخرجه اول سينمائي تونسي شماماشيكلي .. وظهرت بعد ذلك افلام تونسية سارت على خطى سلفها عين الغزال منها فيلم اخرجه محمد قويضي عام ٥٤ وافلام قصيرة منها « اجازات مرحة وولادة كتاب » . وهذا ما يؤكد عدم صحة قول الكاتب بأنه « يمكن القول ان الانتاج بدأ منذ عام ١٩٢٠ على يد الاجانب » . وقد نسي الكاتب ايضاً ان يذكر بأنه ما قبل انشاء المدينة السينمائية في « غمرت » عام ٦٧ فقد انشأت تونس حينما نالت استقلالها عام ٥٦ استوديوهات افريقيا وجهزت بمعدات لتسجيل الصوت وتصوير افلام مقاس ٣٥ و ١٦ مم ومعامل للطبع والتحميض وانتجت هذه الاستديوهات عدداً كبيراً من الافلام الثقافية والتسجيلية وفي عام ١٩٦٠ تأسست شركة مساهمة تملك الدولة اكثرية اسهمها هي الشركة التونسية المساهمة للانتاج والتعميم السينمائي « الساتباك » . وهي التي قامت بانتاج وتحقيق الاخبار التونسية المصورة اسبوعياً بالاضافة الى انتاج عدد كبير من الافلام القصيرة والطويلة وساهمت في انتاج الفيلم الطويل «الفجر» عن معركة الاستقلال التونسي .

أما قول الكاتب بأنه « يتم لقاء سنوي لنوادي السينما في قرطاجة لتوحيد جهودها .. الخ » فهو قول صحيح إلا انه نسي بأنه يقام ايضاً في كل سنة مؤتمر لنوادي السينما العربية والافريقية تقيمه الجامعة التونسية لنوادي السينما أما في ميدان قرطاج السينمائي الاساسي فقوامه المهرجان الدولي للايام السينمائية الذي يعقد مرة كل عامين منذ العام ٦٦ ومن ضمنه يقام ايضاً عدة مؤتمرات يكون فيها لنوادي السينما نصيب كبير . أما مهرجان التصفية لأفلام فرق الهواة فهو مهرجان دولي يدعى بمهرجان قليبة لسينما الهواة وكما اظن فهو يقام في كل سنة مرة .

الجزائر :

ما قاله الكاتب عن ان ميلاد السينما الرسمي جاء بعيد الاستقلال ٦٢ قول خاطىء ايضاً ، فالسينما الجزائرية ولدت رسمياً مع انتفاضة الثورة فقد كتب لها ان تولد في ميدان القتال وان تتحمل منذ اليوم الاول لمولدها مسؤولياتها الأساسية في تحرير البلاد(٤١) وكان اول الأفلام الجزائرية هو « جزائرنا » الذي اخرجه عبد القادر شندرلي ومحمد الاخضر حامينا عام ٥٩ ، ثم تابعاه بعدة افلام اخرى(٤٢) اما ما قاله عن عدد المخرجين الجزائريين « ٢٠ مخرجاً » فهي معلومات قديمة ايضاً وقد بلغ عددهم حتى العام ٧٣ : ٣٦ مخرجاً اماقوله عن تحديد السينماتيك بخمس صالات فأظن انه خاطىء لأنه قد اسست فروع للسينماتيك في مختلف انحاء الجزائر(٤٣) اما قوله عن « انتاج الجزائر الآن سنوياً حوالي ١٢ فيلماً طويلاً فقد فات اوانه لان الجزائر انتجت في العام ٧٢ : ١٧ فيلماً . اما عدد الأفلام الروائية الطويلة التي انتجتها الجزائر حتى لعام ٧٢ فقد بلغ ٣٢ فيلماً وهذا ما تناساه الكاتب كما اخرجت ١٣ فيلماً روائياً طويلاً ضمن انتاجاتها المشتركة .

اما قوله بأنها تنتج ١٥٠ — ٢٠٠ فيلم تسجيلي عدا الجريدة الاخبارية فأظن انه يجانب الصواب لان احدث الاحصائيات عن انتاج الافلام الجزائرية القصيرة والمتوسطة بلغ حتى العام ٧٢ ومنذ العام ٦١ : ٨٣ فيلماً فقط . وأظن بأن الكاتب كان يقصد ايضاً اعداد الجريدة الاخبارية بمعرض تحديده للعدد .

المغرب :

ما تناساه الكاتب ان يذكر ان عام ١٩٤٤ تم انشاء المركز السينمائي المغربي أي منذ عهد الحماية الفرنسية ٤٤ كما تناسى أيضاً ان يذكر أن هناك ٣٢ نادياً للسينما حتى

العام ٦٩ وليست لدي معلومات ثابتة حول عدد دور العرض السينمائية كما ذكرها « بل» صالة عرض الا ان مجلة السينما (٤٥) ذكرت انه حتى العام ٦٩ كان هناك ١٩٦ داراً للعرض يرتادها سنوياً ٢٠ مليون مشاهد . أما قوله بأن « لا يوجد نظام أو قانون يعطي السينما الوطنية أية ميزة قانونية » فهو قول غامض يستدعي التوضيح فالمعروف أن السلطات المغربية قد أصدر (٤٦) قانوناً خاصاً بالسينما ينظم شتى مجالاتها من ادارة وتوزيع وصناعة واستثمار كما انشأت مكتباً للسينما يتبع وزارة الانباء ويقوم بتصريف شؤونها كما فعلت وزارة الاعلام ، تشرف على المركز السينمائي المغربي الذي راح يتولى الاشراف على تطبيق القوانين المتصلة بالمهن السينمائية فضلاً على انتاج الافلام التسجيلية ذات الطابع الثقافي والسياحي . كما وأصدرت الحكومة المغربية قانون المساعدة ويقوم على خصم نسبة مئوية من الدخل السينمائي وجمع حصيلتها في صندوق خاص ثم توزيعها على المنتجين الاكفاء لكي تحول السينما نفسها بنفسها واظن ان السبب الاساسي لعدم فعالية المركز السينمائي أو السينما المغربية ليس لعدم وجود قانون فالقانون موجود ولكنه السجن كما قال في السينمائي المغربي المعروف سهيل بن بركة في حوار مسجل لدي في بيت مري بلبنان واثناء انعقاد مهرجان أفلام الدول الناطقة بالفرنسية في العام الماضي هو عدم وجود سياسة سينمائية جادة لتشجيع السينما الوطنية أما ما أورده الكاتب عن فيلم وشمه عام ٧٠ فهو صحيح ولكن الاحداث أيضاً سبقت معلوماته فقد أتم السينمائي سهيل بن بركة في العام٧٢ انجاز فيلمه «ألف يد ويد» أيضاً وبتمويل من تعاونية فنية خاصة وقد نال هذا الفيلم الذي شارك في مهرجان قرطاج دوانا دوغو وبيت مري وغيرها الجائزة الاولى في مهرجان بيت مري وأظن انه نال أيضاً احدى جوائز واغادوغو . . كما ان سهيل بن بركة ايضاً (٤٧) يعمل حالياً لانجاز فيلمه الجديد الذي سيشارك به في مهرجان قرطاج ويدور موضوعه حول البترول العربي .

تعقيب على المراجع

ربما كان ما قدمته هنا من معلومات ووثائق يعود اساساً الى سوء اختيار المراجع التي اعتمدها كاتب هذه الجولة فهذه المراجع ربما تفيد الكاتب او القارىء بمعلومات طفيفة مثلا عن بعض الانتاجات السينمائية ببعض الدول ولكنه لاتفيده ابداً باستخلاص معلومات عامة عن السينما في بلدان اخرى كالسينما الفلسطينية مثلاً التي اورد في رقم ٢٩ من

المراجع مثالاً بسيطاً عنها ... اذن فهنالك مراجع اكثر اهمية ودقة ووثائقية من هـذه المراجع التي اختارها الكاتب وقد كان اغلبها متوفراً قبل ان يكتب هذه المقالة خصيصاً لعدد المعرفة عن السينما الذي صدر في العام الماضي ولكنني لا اعرف طبعاً السبب الذي حدا به لعدم اعتمادها . وهذا ما جعله اساساً يقع في العديد من الاخطاء سواءاً في المعلومات او في تقديم بعض الآراء ووجهات النظر . ولعل في قولي بان السينما في البلدان العربيـة الذي اعتمد كمرجع في المقالة السابقة في العدد الماضي والذي يرجع تاريخه الى عام ٦٥ هو مثال لبقية المراجع « الغير هامة » التي اعتمدها الكاتب مع تحفظي بالنسبة لدليل السينما ٧٠ - ٧١ ومجلة مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون . اما ما لا افهمه فهـو الاعتماد على نشرة سينما ٧١ - دمشق ، نشرة فيلم دمشق وهما مشهورتان معاً بالابتعاد عن السينما العربية وواقعها والاعتماد فقط على الترجمات الاجنبية للسينما في البلاد الاجنبية والـتي لا تفيد اي كاتب كمرجـع حتى بالنسبة للسينما السورية او للمؤسسة الـتي كانت تقوم باصدارهما .

ملاحظات أخيرة :

بقيت بضعة ملاحظات صغيرة على الملف السينمائي الذي نشرته المعرفـة في عددها السابق. ولي رجاء بسيط لرئيس التحرير وهو ان المعرفة ، هذه المجلة الاكاديمية الجادة في الوطن العربي والتي هي صورة ناصعة لاحدث وسائل التعريف بجهود المثقفين العرب في جميع مجالاتهم ، مطلوب منها هي بالذات أن تعتمد دائماً في مجالاتها الثقافية على جهود المثقفين العرب لا ان تكتفي بترجمة بعض المقالات وانا هنـا اخص حديثي بملف السينما بما ترجمه الاستاذ صلاح دهني عن الرواية والسينما رغم جديته فانني اظن بأنه كان من الافيد لو قام الاستاذ صلاح بكتابة مثـل تلك الدراسة الهامة عن الرواية والسينما العربيتين اما ما ترجمـه فيصل الياسري كنموذج للناقد العربي كما فهمت فلم يكن له ضرورة ابداً لانشرةفاي ناقد عربي سينمائي مختص يستطيع ان يكتب عن صلاح ابوسيف او غيره من المخرجين العرب دراسات اهم واكثر فائدة وجدية وبمنهجية نقدية عربيـة أصيلة يستطيع بها التعريف بمدرسة ابو سيف أو غيره اكثر مما حاول الياسري ايهامنا بما سيعطيه لنا مقال الناقد عند قراءته . . وانا ارجو رئيس التحرير إعطاء الفرصة للنقاد العرب على الاقل في مجـال السينما لتقديم وابراز بعض مـا عندهم من جهود على صفحات مجلتهم التي قامت أساساً لتكون وسيلة اتصالهم بالوطن العربي بشكل خاص وبالعالم اجمع بشكل عام .

المراجـع

١ ـ قصة السينما في مصر ـ سعد الدين توفيق ص «٥٧» منشورات كتاب الهلال.
٢ ـ راجع تاريخ السينما في العالم ـ جورج سادول ـ ص « ٥٢٤ » منشورات عويدات .
٣ ـ راجع قصة السينما في مصر ص « ٥٧ ـ ٨٢ » وتاريخ السينما في العالم ص « ٥٢٦ ـ ٥٢٧ » .
٤ ـ راجع قصة السينما في مصر ص « ٥٨ ـ ٥٩ » .
٥ ـ ٦ ـ مجلة « الطريق » البيروتية عدد خاص عن السينما ٧ / ٨ العام ١٩٧٣ مقال السينما التقليدية والسينما التغييرية ـ من واقع وتاريخ السينما المصرية لبكر الشرقاوي ص « ١٥٠ ـ ١٥٢ » .
٧ ـ ٨ ـ ٩ ـ تاريخ السينما في العالم ص « ٥٢٨ ـ ٥٢٩ » .
١٠ ـ قصة السينما في مصر ص « ١٢٩ » .
١١ ـ دليل السينما ـ ٧١ ـ القاهرة ص ٢٠٧ .
١٢ ـ اخبار مجلة مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون العدد ٨٧ ـ ٨٨ العام ٧١ .
١٣ ـ دليل السينما عام ٧٠ ـ القاهرة ص « ٧٨ » .
١٤ ـ نفس الدليل السابق .
١٥ ـ مجلة « السينما » القاهرية عدد ١٣ ـ ١٩٧٠ ص « ٩٢ » السينما العراقية لعبد الوهاب شرقاوي .
١٦ ـ نفس المصدر السابق .
١٧ ـ تاريخ السينما في العالم ص « ٥٤٠ » .
١٨ ـ الظاهر الشريعة في رسالة نشرتها البعث ـ الاسبوع السينمائي عدد ١٨ .
١٩ ـ تاريخ السينما في البلدان العربية ـ جورج سادول « بيروت » الاحصائية المثبتة في نهاية الكتاب .
٢٠ ـ « كاييه دوسينما » او دفاتر السينما العدد ٢٤٨ ـ في «٣٨» احصائية ، بالافلام الطويلة عن القضية الفلسطينية من وضع حسان ابو غنيمة ـ ايضاً اخبار ـ مجلة مركز التنسيق ـ فيلوغرافي افلام القضية الفلسطينية من وضع سمير فريد عدد آب ٧٢ ، رقم ١٢٠ ـ ١٢١
٢١ ـ الطريق ـ مقال وليد شميط عن السينما اللبنانية عدد ٧/٨/ ١٩٧٣ ـ اخبار ع ١٣٢ ـ ١٣٣ عام ١٩٧٣
٢٢ ـ ٢٣ ـ ٢٤ المراجع السابقة

٢٥ – تاريخ السينما في البلدان العربية ـ جورج سادول ـ الاحصائية .

٢٦ – المراجع رقم ٢١ و ٢٥ .

٢٧ – تاريخ السينما في العالم . سادول .

٢٨ ـ مرجع رقم ٢١ .

٢٩ ـ مراجع عديدة عن السينما الفلسطينية ـ انظر نهاية قائمة ـ المراجع ـ

٣٠ ـ حوارات مع مصطفى ابو علي ـ حسان ابو غنيمة « راجع ٢٩ » بيان جماعة السينما الفلسطينية عام ٧٣ ـ بيان افلام فلسطين عام ٧٠ ـ بيان مؤسسة السينما الفلسطينية ـ افلام فلسطين عام ٧٤ .

٣١ ـ فيلموغرافي سمير فريد عن افلام القضية الفلسطينية ـ اخبار عدد ١٢٠ ـ ١٢١ ـ ١٩٧٣ ـ مجلة فيلم البيروتية عدد ١٠ / ١٩٧٤ حوار مع مصطفى ابو علي ـ مجلة الطليعة الدمشقية العدد ٢٦ أيار ٧٣ حوار مع مصطفى ابو علي ـ بحث السينما الفلسطينية السينما الثورية ـ حسان ابو غنيمة ـ مجلة « صوت عمال الاردن » العدد ١٤ / ١٩٧٣ . راجع رقم ٢٩ .

٣٢ – صوت عمال الأردن – حوار مع مندوبة تعاونية فيلم زيورخ العدد ١٥/ ٧٣ .

٣٣ – كاييه دوسينما العدد ٢٤٨ العام ٧٤ . و « سيتياسب » النيويوركية « راجع رقم ٢٩ » .

٣٤ – صوت فلسطين العدد ـ ١ ـ افلام المقاومة العربية – راجع ايضاً رقم ٢٩ .

٣٥ – بيان مؤسسة السينما الفلسطينية عام ١٩٧٤ .

٣٦ – هذا القول يستند الى تجربة عملي في باعتباري احد العاملين بمؤسسة السينما الفلسطينية .

٣٧ – البعث الاسبوع السينمائي عدد ١٦ – مقال الطاهر الشريعة افلام فلسطينية تتوق الى قرطاج .

٣٨ – اقوال مصطفى ابو علي راجع الرقم « ٣١ » .

٣٩ – بيان اهداف مؤسسة السينما الفلسطينية – راجع رقم « ٢٩ » .

٤٠ – مجلة « السينما » القاهرة عدد ١٠ / ١٩٦٩ مقال السينما في تونس لعبد الوهاب شرقاوي .

٤١ – كتاب السينما الجزائرية ردح الثورة المتجددة . منشورات المركز الجزائري للاعلام والثقافة – بيروت .

٤٢ ـ احصائية الكتاب « المصدر السابق » .

٤٣ – نفس المصدر السابق ص « ٤٧ – ٤٨ » .

٤٤ – السينما في المغرب – مجلة السينما عدد ٩ / ١٩٦٩ .

٤٥ – ٤٦ – نفس المصدر السابق .

٤٧ – صوت فلسطين عدد ١ آذار ٧٤ – زاوية السينما ص ٧٤ .

مراجع أساسية للباحث في السينما أو سينما المقاومة العربية

١ – دور الفيلم السينمائي في القضية الفلسطينية – عبد المنعم سعد – وزارة الثقافة والاعلام – القاهرة .

٢ – السينما والتواجد العربي في المؤتمرات الدولية لتوضيح جوانب قضية فلسطين – المؤسسة المصرية العامة للسينما – القاهرة .

٣ – بحث « دور الفيلم التسجيلي في مواجهة الدعاية الصهيونية – محمود سامي – من وثائق مهرجان بغداد ٧٣ .

٤ – بحث الاعلام الاسرائيلي « لكرم شلبي – من وثائق مهرجان بغداد ٧٣ .

٥ – « نحو خطة عربية سينمائية وتلفزيونية » لحمدي قنديل – من وثائق مهرجان بغداد ٧٣ . نشر ايضاً في العلوم الشهر الخامس من عام ٧٣ .

٦ – سينما المقاومة العربية « بحث سمير فريد » من وثائق مهرجان بغداد ٧٣ ، نشر أيضاً في العلوم شهر الخامس من عام ٧٣ .

٧ – السينما الفلسطينية والسينما الثورية « بحث حسان ابو غنيمة » من وثائق مهرجان بغداد وقد نشر ايضاً في مجلة صوت عمال الاردن العدد ١٤ / ٧٣ .

٨ – جريدة الجمهورية القاهرة ١٢ نيسان ٧٣ مقالة سمير فريد عن مهرجان افلام فلسطين .

٩ – المحرر « البيروتية » الاحد ٢٣ أيلول ٧٣ – صفحة السينما – حوار مع اندريه ويلغود مصطفى ابو علي عن السينما الفلسطينية – الاتجاهات – طرق التعبير – المضامين السياسية .

١٠ – « مجلة المسرح والسينما » البغدادية العددان ٧ / ٨ عدد سنوي خاص عن افلام فلسطين .

١١ – المحرر « البيروتية » ١٨ تشرين ثاني ٧٣ – أربعة افلام فلسطينية –

١٢ ـ البعث ـ الاسبوع الثقافي عن المهرجان الدولي الاول لافلام فلسطين .

١٣ ـ الرأي « البيروتية » العدد ٣ ملف عن مهرجان دمشق الدولي الاول لسينما الشباب ـ « فلسطين » .

١٤ ـ الطريق ـ عدد خاص عن السينما البديلة ٧٣/٨/٧ ـ « بوادر نحو سينما فلسطينية ـ بيان جماعة السينما الفلسطينية ـ حوار مع مصطفى ابو علي .

١٥ ـ اخبار مجلة التنسيق العدد ١٣٤ ـ ١٣٥ ملف خاص عن مهرجان افلام فلسطين من اعداد وليد شميط ، بيان بغداد السينمائي « وثيقة صادرة عن المهرجان » .

١٦ ـ الانوار « ١١ شباط ٧٤ » السينما الفلسطينية في دفاتر السينما الفرنسية « آمال ناصر » .

١٧ ـ الجمهورية « البغدادية » ٧٤/٥/٣ السينما الفلسطينية سينما ذات انتماء نضالي تلتزم بالثورة حوار مع حسان ابو غنيمة أجراه محمد جزائري .

١٨ ـ «طريق رفيق حجار» بقلم محمد رضا ـ المحرر « البيروتية» ٢ نيسان ٧٣

١٩ ـ اقتراحات جماعة السينما الفلسطينية الى مهرجان بغداد الدولي « وثيقة صادرة عن مركز الابحاث الفلسطينية ـ بيروت ـ .

٢٠ ـ المحرر « البيروتية » ٨ نيسان ٧٣ و ٩ نيسان ٧٣ ـ تقرير مفصل عن مهرجان بغداد وتوصياته من اعداد سليمان الرحبي .

٢١ ـ المحرر ٢٠ نيسان ٧٢ ٣ افلام فلسطينية تجمعها شهادات الاتهام ـ محمد رضا ـ وندوة جماعة السينما الفلسطينية « السينما مهمة قتالية يشترك بها الجميع » .

٢٢ ـ « الطليعة » الدمشقية العدد ٢٦ ايار ٧٣ حوار مع مصطفى ابو علي عن السينما الثورية وجماعة السينما الفلسطينية .

٢٣ ـ « الطليعة » الدمشقية ٨ ايلول ٧٣ حوار مع رفيق حجار ..

٢٤ ـ الجريدة اليومية لمهرجان بغداد الدولي الاول « فلسطين فيلم » من ١٤ ـ ٢٠ آذار ٧٣ وباللغات العربية ـ الانجليزية ـ الفرنسية . « من وثائق المهرجان » .

٢٥ ـ ملفات مهرجان بغداد الدولي لأفلام وبرامج فلسطين « باللغات العربية ـ الانجليزية ـ الفرنسية « وثائق المهرجان » .

٢٦ ـ البطاقات التقنية للافلام والبرامج المشاركة في مهرجان بغداد الدولي الاول لأفلام وبرامج فلسطين « وثائق المهرجان » .

٢٧ ـ الطليعة « القاهرية » السنة ٩ ـ العدد مايو ٧٣ ـ تقرير المهرجان الدولي الاول لأفلام فلسطين لسمير زيد .

٢٨ ـ الاسبوع السينائي ـ جريدة البعث ـ « اخبار متفرقة عن السينما الفلسطينية ونشاطاتها الحديثة » .

٢٩ ـ البعث ـ الاسبوع السينائي عدد « ١٨ » حوار مع برهان علوية عن « كفر قاسم » .

٣٠ ـ البعث ـ الاسبوع السينائي عدد « ١٦ » مقال للطاهر الشريعة عن افلام فلسطينية تتوق الى قرطاج .

٣١ ـ مجلة « الاذاعة والتلفزيون » التونسية الإعداد ٢٢٦ ـ ٢٢٧ ـ ٢٢٨ ـ نحو سينما عربية ثورية حوار مع حسان ابو غنيمة ومصطفى أبو علي مع الطاهر الشريعة وعن هينيبال وسيرج لوبيرون .

٣٢ ـ مجلة فيلم « البيروتية » الاعداد ١٧ ـ ١٨ ـ ١٩ ـ ١٩٧٤ نفس الحوار السابق .

٣٣ ـ « الشعب » « الجزائرية » ١٨ ديسمبر ٧٣ . السينما الفلسطينية الكاميرا باليد والسلاح بأخرى .

٣٤ ـ مجلة شؤون فلسطينية الصادرة عن مركز الابحاث ـ بيروت ـ العدد ١٠ ـ ندوة السينما الفلسطينية ـ هاني حوراني .

٣٥ ـ مجلة فيلم « البيروتية » الاعداد ٤ ـ ٥ ـ ٦ ـ السينما الفلسطينية .. الفن .. الثورة .

٣٦ ـ مجلة « صوت فلسطين » ـ دمشق عدد ٦ ـ افلام فلسطين في قرطاج ـ

٣٧ ـ مجلة « صوت فلسطين » ـ دمشق عدد ١ ـ سينما المقاومة العربية .

٣٨ ـ مجلة «فيلم» البيروتية العدد ١١ قضية فلسطين على الشاشة العربية ـ غي هنيبيل

٣٨ ـ مجلة «فيلم» البيروتية العدد ١٢ قضية فلسطين على الشاشة الغربية ـ غي هنيبيل

٤٠ ـ الموقف الادبي عدد ١٠ ـ ١١ ـ ملف كامل عن مهرجان قرطاج ـ الافلام الفلسطينية

٤١ ـ فيلموغرافي سمير فريد عن افلام القضية الفلسطينية من منشورات اتحاد نقاد السينما المصريين ومن وثائق مهرجان قرطاج لعام ٧٢ .

٤٢ ـ المصدر السابق في مجلة « العلوم » البيروتية لشهر ٥/١٩٧٣ .

٤٣ ـ المصدر السابق في مجلة «أخبار» مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون بيروت العدد ١٢٠ ـ ١٢١ ـ آب ١٩٧٢ .
٤٤ ـ مجلة المسرح والسينما « البغدادية » العدد التاسع ٧٣ ـ ملف خاص عن السينما الفلسطينية ومهرجان بغداد الدولي الاول لافلام فلسطين .
٤٥ ـ تقرير مهرجان بغداد الصادر في ٢٣ آذار ٩٧٣ ببغداد «من وثائق المهرجان» .
٤٦ ـ الموقف الادبي عدد ٣ / ٧١ ـ حوار مع مانفريدنوس ـ سمير فريد .
٤٧ ـ الطليعة «القاهرية» العدد ٩ / ٧٤ حوار مع مانفريدنوس ـ عادل قرشولي
٤٨ ـ الطليعة ـ دمشق ١١ آب ٩٧٢ «المخدوعون في فرنسا واحصائية بالمراجع العربية والاجنبية عن الفيلم .
٤٩ ـ المحرر ٣ ـ ٣١ تشرين الثاني ٩٧٢ حوار مع توفيق صالح عن السينما والسينما الفلسطينية .
٥٠ ـ مجلة الرأي « البيروتية » العدد السادس حوار مع توفيق صالح .
٥١ ـ الفلسطينيون ـ دراسة عن منشورات نادي سينما القاهرة ١٩٧٣ .
٥٢ ـ اغنية على الممر ـ دراسة عن منشورات نادي سينما القاهرة ٩٧٤ .
٥٣ ـ اخبار العدد ١٤٩ / ٩٧٣ فيلم جزائري عن القضية وحوار مع ـ ليم رياض .
٥٤ ـ قائمة بالافلام المتوفرة لدى مؤسسة السينما الفلسطينية ـ افلام فلسطين ـ بيروت ١٠ « باللغات العربية ـ الانجليزية ـ الفرنسية » .
٥٥ ـ الطريق ـ العدد ٢ / ١٩٧٤ ـ المخدوعون لسعيد مراد .
٥٦ ـ ثلاثة افلام عن القضية الفلسطينية ـ قاسم حول ـ منشورات دار ابن خلدون .
٥٧ ـ مجلة «فيلم» العدد ـ ١ ـ تعقيب على كتاب ٣ أفلام عن القضية الفلسطينية .

المراجع باللغات الاجنبية

١ ـ المجاهد الجزائرية ـ الملحق الاسبوعي لشهر ١٩٧٤/٧ حوار مع مصطفى ابو علي . باللغة الفرنسية .
٢ ـ قائمة افلام أيار ٧٣ ـ رابطة ٥ حزيران « مجموعة افلام عن القضية الفلسطينية . باللغة الانجليزية .
٣ ـ مجموعة مقالات للناقد الفرنسي عني هينبيل والناقدة مونيك هينبيل في مجلة « جون فريك » الصادرة الفرنسية السنة ١٩٧٢/١٩٧٣ .

٤ ــ « كاييه دوسينما » الباريسته العدد ٢٤٨ . حوار مع حسان ابو غينمة ومصطفى ابو علي حول المقاومة الفلسطينية والسينما من ص ٢٧ – ٣٩ . ـ بالفرنسية ـ

٥ ــ مجلة « سينيات » النيويوركية المجلد ٦ العدد ٢ « حق اجل سينما عربية ثورية حوار مع حسان ابو غنيمة ومصطفى ابو علي . ـ بالانجليزية ـ

٦ ــ معلومات المغرب ـ بالفرنسية ـ

٧ ــ سينما كويبك ـ كندا ـ ـ بالفرنسية ـ

٨ ــ الجمهورية « الجزائرية » ١٤ ديسمبر ٧٣ النضال والكاميرا حوار مع حسان ابو غنيمة اجراه جمعي عبد القادر وحميد سكيف . ـ بالفرنسية ـ

٩ ــ الجمهورية « الجزائرية » . ١٧–١٨–١٩ ديسمبر . السينما الفلسطينية . سينما نضال ـ حسان ابو غنيمة . ـ بالفرنسية ـ

١٠ ــ المجاهد الجزائرية ــ الملحق الاسبوعي لشهر ٧٢/١١ حوار مع السينمائيين الافارقة والعرب حول سينما حركات التحرر العربية والافريقية ـ بالفرنسية ـ

١١ ــ المجاهد الجزائرية ـ الملحق الاسبوعي لشهر ٧٤/١ حوار مع اعضاء الوفد الفلسطيني الى مؤتمر سينمائي العالم الثالث . ـ بالفرنسية ـ

١٢ ــ مجلة « فيلم » الصادرة باللغة الفرنسية « بيروت » الاعداد ١٢ ــ ١٣ ــ ١٤ ــ بحث السينما الفلسطينية السينما الثورية .

قراءة نقدية في العدد الماضي من المعرفة

خلدون الشمعة

ثلاثة ابحاث في « الرواية »

في العدد الماضي من « المعرفة » ثلاثة أبحاث أدبية متوامئجة الغايات ، وإن كان كل منها يسبر بنيــة الفن الروائي من منظور نقــدي تقويمي يختلف عن الآخر .

البحث الأول الذي كتبه الدكتور (منير صلاحي) عن (الصهيونية والتبريرات الأخلاقية في الخروج وروايات أخرى) يطرح مسألة العلاقة بين الأدب والأخلاق مستهدفاً البحث في صميم الأسس التي تنهض عليها المحاجّات الاخلاقية الموظفة لتسويغ إنشاء الكيان الصهيوني .

وأما البحث الثاني الذي كتبه (يوسف اليوسف) تحت عنوان (العقد الجنسية في موسم الهجرة الى الشمال) فهو ينطلق من صبوة جادة لتطبيق منهج التحليل النفسي واختبار امكاناته التحليلية من خلال رواية الكاتب السوداني المعروف (الطيب صالح) .

وأما البحث الثالث لمحمود منقذ الهاشمي : (دراسة في نقد الرواية) فهو محاولة لاستعراض طرائق مختلفة في رؤية الرواية رؤية نقدية ، وسبرها ، والكشف عن مستوياتها التعبيرية المتعددة .

- ١ -

المنطلق الفني والمنطلق الفكري

ويثير البحث الأول جملة من التساؤلات ، لعل أهمها :

١ - المنطلق الذي انطلق منه الباحث في اختيار الروايات الست التي بلور منها أطروحته المتعلقة بالتبريرات الاخلاقية . هل هو منطلق فني .؟... أي هل تم اختيار النصوص الروائيه على أساس تحقيقها لمستويات فنية متقدمة أم على أساس وضوح القصد الدعائي وحسب .؟..

إذا كان المنطلق فنياً فان هذا البعد من الدراسة مغفل تماماً من البحث .

أما اذا كان المنطلق فكرياً أي انه يستند الى مدى وضوح مقاصد دعائية في كل نموذج يتناوله الكاتب بالتحليل ، فان ذلك قد يعني دراسة الافكار الدعائية بمعزل عن تحققها الروائي . وبعبارة اخرى فان هم الباحث - على ما يبدو - قد تركز في معظم الأحيان على محاولة البحث عن مقاطع تؤيد فكرته ، دون النظر الى الروايات باعتبار أن كلاً منها يشكل عالماً متسقاً على القارىء أن يستوعبه بكليته ، وينتقل من ثم الى استخلاص الحجج والتبريرات الاخلاقية من العمل الفني ككل والمقاطع التفصيلية فيه .

ويستعرض الباحث جملة الروايات التي يتقرى فيها أمثلته دون ان يسوقها الى نتائج محددة غير تلك التي تشير اليها هذه الامثلة . وبعبارة اخرى فان البحث لا يستثمر الأمثلة للبرهنة على ان المغالطات التي شيدت عليها الحاجّات الاخلاقية المتضمنة فيها قد اضعفت الروايات من الناحية الفنية أو أنها جعلتها مقنعة فنياً أو غير مقنعة . وبالتالي فان التبرير الاخلاقي في الرواية قد قدم وكأنه تم خارج الرواية وخارج عملية التخيل fiction . بيد اننا نعلم جيداً أنه لا يمكن بأي حال التغاضي عن ضرورة التمييز بين نوعين من المعنى :

آ – MeaningCreated أي المعنى المُبْدَع .

ب – Meaing Stated أي المعنى المقرر .

في النوع الاول تتضافر عناصر الرواية من شخصيات واحداث على تكوين المعنى المُبْدَع ، وبلورته وتعزيز مساره ، بحيث يؤدي في نهاية الامر الى الايحاء بوحدة الانطباع لدى القارىء .

وأما في النوع الثاني فان الحاجة الفكرية كثيراً ما تتم بمعزل عن العلاقات الروائية وبمعزل عن الوحدة التخيلية التي يشيدها الروائي ، وذلك على نحو ما نلاحظ في بعض الروايات الدعائية ذات القيم الفنية المشكوك في صمودها للتمحيص النقدي الجاد .

وفي هذه الحال لا يمكن أن يتجاهل الباحث تأثير ذلك على مسألة الاقناع الفني في شكل له ما للجنس الروائي من خصائص . إن الحجة الاخلاقية تصبح بهذا الاعتبار حجة أقوى أو حجة اضعف وذلك حسب شدة أو ضعف علاقتها بالكل الروائي .

٢ – ما هو معنى المصطلح الذي يعتمد عليه البحث .؟..

انه لا يعرّف ولا يرسم حدود الاخلاق التي يجعلها اساساً ضابطاً لعملية رصد التبريرات الاخلاقية . إن تعريف المصطلح ضروري جداً ، ذلك أننا ينبغي ان نميز في دراسة الاخلاق بين :

آ ـ الوسائل .

ب ـ الغايات .

(الوسائل) توصف عادة بأنها صحيحة او خاطئة .

اما (الغايات) فهي توصف عادة بأنها صالحة او طالحة .

هل تركز التبريرات الاخلاقية التي تلجأ اليها الصهيونيـة في الروايات التي يتعرض لها البحث على الوسائل ام على الغايات ام عليها معاً ؟ . .

ثم ان البحث يستعرض ما يسميه بالحجج الثانوية ثم ينتقل الى الحجـج الرئيسية التي تستخدمها الصهيونية . ولكنه لا يبين السبب الذي يدعوه الى اعتبار حجة ما ، ثانوية ، واخرى حجة رئيسية .

فثمة على سبيل المثال ، الحجة الأولى التي يسوقها الباحث في مطلع البحث ويصفها بأنها ثانوية ، باعتبار انها تعتمد على منطق ان (الآخرين فعلوا اسوأ) .

يقول الباحث معلقاً :

« . . من الواضح ان حجج « الآخرين فعلوا اسوأ » هـذه تخاطب نقاد الصهيونية الغربيين ولا قيمة لها بتاتاً من وجهة النظر العربية » .

ولكن هل يبرر هذا التعليق وصف الباحث لهذه الحجة بأنها ثانوية ؟ .

إن هذه الحجة تطرح مسألة (الأخلاق النسبية) و(الأخلاق المطلقة) .

ومن الجلي انه كان بوسع الباحث ان يلاحظ كيف ان الاسـاس الاخلاقي الذي

تعتمده الصهيونية يستند على اختيار اخلاقها الخاصة بها والتي تجعلها تعتمد سلماً اخلاقياً ينطلق من فكرة (شعب الله المختار) .

واما حجة (الآخرين فعلوا اسوأ) فانها تضع الاخلاق على مستوى (الاخلاق النسبية) .

وبالتالي فاننا إزاء مفهوم (الاخلاق المطلقة) التي تعتنقها الصهيونية باعتبارها تكرس فكرة مجتمع متفوق لا يمكن مقارنته بالمجتمعات الأخرى ، ومفهوم (الأخلاق النسبية) كما تعرضه رواية (كأس الغضب) لآدم غياون .

ومن هذا التناقض بين المفهومين كان بامكان الباحث الكشف عن تهافت حجة (الآخرين فعلوا اسوأ) . وهذا التفنيد هام جداً لأنه يصدر بالمقارنة مع المنطلق الاخلاقي الذي تنطلق منه العقيدة الصهيونية اساساً .

وبالطبع فانني لا أغض بهذه الملاحظات من قيمة هذا البحث الذي يبدو بالغ الاهمية من منظور المحاولات المبذولة لقراءة فكر العدو والتعرف على استراتيجيته الدعائية في مجال الأدب .

فقد استطاع الدكتور (منير صلاحي) ان يقدم أنماطاً مختلفة من المحاجات الفكرية التي تستند اليها الصهيونية (الادبية) . الا انه اذا كان من المشكوك فيه ان تكون الأيديولوجيا قادرة على ان تصنع الادب الجيد ، فكيف يمكن لايديولوجيا زائفة كالعقيدة الصهيونية ، ان تصنع الرواية الجيدة؟ ..

هذا هو التساؤل الذي يبدو من صميم البحث ، وان كان تخطيط كاتب البحث لموضوعه قد آثر ان يقتصر على تناول الافكار بعزل عن تحققها في الفن الروائي

- ٢ -

المنهج النفسي والمنهج النفساني

وفي الدراسة الثانية التي تتناول الرواية في العدد الماضي من المعرفـــة ، يستثمر (يوسف اليوسف) امكانات المنهج النفسي بحدوده القصوى .

وهو يرى ان رواية (موسم الهجرة الى الشمال) للروائي الســـوداني (الطيب الصالح) يمكن ان تدرس حسب :

« مستويين متجادلين لا فكاك للواحد منها عن الآخر :

أولاً – المستوى الاجتماعي (الحضاري) : وفيه تتبدى العلاقات الثقافية المتنافرة بين الشرق والغرب . وهذا ما تناوله نقاد الطيب بالبحث والتمحيص حتى نال قسطاً وافراً من الدراسة .

ثانياً – المستوى النفسي : وفيه تتجلى عقد جنسية لا يسع الأنباه من القراء الا ان تسترعي انتباههم . وربما كنا لا نعدم سبيلاً الى القول بأن التاريخ والحضارة والسياسة والجنس تندغم في الرواية بحيث يتعذر فصل كل عنصر على حدته الا بالتحليل المتأني والشاق . »

وتبدو محاولة (يوسف اليوسف) في سبر البنية الروائية في(موسم الهجرة الى الشمال) سبراً يستخدم معطيات علم النفس المرضي باهرة للوهلة الاولى . غير ان الباحث لا يستخدم علم النفس باعتدال وانما تبدو الرواية في منظوره اشبه شيء بميدان من ميادين علم النفس ، لا بل ان الرواية تنقلب لديه الى Case study وبهذا فان الدراسة تنقلب الى دراسة (نفسانية) وليس دراسة (نفسية) وبالفعل فان الباحث نفسه يقول :

« .. وكيما ينال القارىء فكرة متكاملة عن الرواية ، آثرت ان اتناولها

تناولا نفسانياً ينصب على شخصية مصطفى سعيد اكثر مما ينصب على سواه .. »
ويبرر الباحث هذا التناول (النفساني) بقوله :

« ... فالكاتب قد تعمد الجنس ، وربما عقده ايضاً ، واتخذه ارضية يبني عليها بنياناً ذا صلة بالايدلوجيا الاجتماعية والتاريخية .. »

ولكن هذا التبرير يحتاج الى برهان . وكان من الافضل ان يكون نتيجة لهذه الدراسة وليس مقدمة لها .

ومن جهة اخرى فان الدراسة (النفسانية) تندرج تحت لافتة (الطبابة والعلاج) وبالتالي فان استخدام مصطلحات التحليل النفسي ينبغي ان يتم بحذر شديد . وكمثال على ذلك اورد المقطع التالي من الدراسة :

« وحين يصف مصطفى سعيد نفسه قائلاً :

« لا أتأثر بشيء ، لا أبكي اذا ضربت ، لا افرح اذا أثنى علي المدرس في الفصل ، لا اتألم لما يتألم له الباقون» فانه انما ينم عن شخصيته العصابية التي تبحث عن خلاصها مما تعاني من مرض ... »

ان وصف الشخصية بانها مصابة بالعصاب انما يعني انها تعاني من عصاب الشخصية Character Neuroses اي ان الشخصية كلها تعاني من العصاب وبالتالي فان مرضها يجب تمييزه عن النوع الآخر من العصاب والمسمى بـ Symptomatic Neuroses وهو العصاب الذي ينشأ بسبب التعرض لتجربة حاسمة كالحرب مثلا .

غير ان المقطع الذي يورده الباحث ليستنتج من ثم ان شخصية مصطفى سعيد ، مصابة بعصاب الشخصية ليس فيه ما يمكن ان يحمل هذا الحكم الخطير الذي قد يقبله المرء على اساس المعنى الادبي العام والشائع للمصطلح ، ولكنه لايمكن ان يقبل من قبل المحلل النفساني المختص . وتلك هي المشكلة . هل نعامل

البحث على اساس انه ينتمي الى ميدان الدراسة النفسية لحالة Case Study أم على اساس انه ينتمي الى النقد الادبي الذي يستخدم المنهج النفسي ؟ ..

الحق ان الباحث يمزج ببراعة بين الناحيتين ولكن الاعتراض على الانطلاق من مفهومات علم النفس في دراسة الرواية انما ينطلق من اعتبارات عديدة اهمها ان الباحث قد اضطر الى :

١ ـ النمذجة (اي النظر الى الشخصية على اساس انها نموذج)

٢ ـ التعميم (فقدان الفردية) .

٣ ـ اعتبار الشخصية الروائية في الرواية شخصية واقعية او تعادل في حجومها وبسبها شخصية واقعية . وهذا قد يلغي من الشخصية الروائية عنصر التركيب ... ولا ينظر اليها من منظور (التخيل) الروائي اي الاقناع بامكان الحدوث . . . . وانما ينظر اليها من منظور الواقعة اي الحالة التي وقعت فعلاً : (Case Study) .

٤ ـ هل المعلومات التي يتطلبها المحلل النفساني لكي يحكم على شخصية ما بأنها مصابة بعقدة ما ، متوفرة للناقد حتى يصدر عليها حكمه (الطبي) اذا صح التعبير .؟..

٥ ـ حكم المصطلح النفسي حكم وصفي ولكنه عندما ينقل الى مجال النقد الادبي فان ذلك يعني محاولة نقل الحكم الوصفي الى حكم قيمي.. وفي هذا ما فيه من مفارقة .

واكثر من ذلك فان العقد النفسية كما يؤكد الباحثون ليست عقداً مطلقة وانما هي تختلف في شدتها بين حالة واخرى . والعقدة بمعناها النموذجي نادرة التحقق ..

ومن جهة أخرى فإن المصطلحات التي يستخدمها الكاتب ليست دقيقة دائماً . انه يبحث عن عقدة (أوديب) في الرواية ، الا انه يتحدث عما يسميه بـ عقدة (أوريست) . و (أوريست) شخصية في الميثولوجيا اليونانية ، وعلاقتها معروفة بـ « ألكترا » .

ومن الواضح ان عقدة « أوديب » كما يراها فرويد هي شعور الابن بالحب الجنسي نحو والدته والغيرة والكراهية تجاه والده . ومن الواضح أيضاً أن عقدة (الكترا) هي بشكل أو بآخر شعور البنت بالحب الجنسي نحو والدها والغيرة والكراهية تجاه والدتها . ولكن الباحث يستخدم تفاصيل الاسطورة اليونانية ليشير الى وجود عقدة يسميها عقدة (اوريست) ، وأنا افهم قصده من هذا الاستخدام ، إلا انني اخفقت في العثور على هذا المصطلح في مصادر علم النفس .

وهناك مثال آخر على عدم دقة المصطلح أحياناً عندما يقول الباحث :

« .. كما نشعر ان احد قطبي العملية الجنسية هذه (مصطفى) مصاب بالسادية ، في حين ان قطبها الآخر « جين مصاب بالمازوخية .. » .

ولكن هذا الحكم قائم على قدر من المغالاة في التبسيط . فما يسميه (مازوخية) لدى (جين) انما هو صورة لها من وجهة نظر (مصطفى سعيد) وليس من وجهة نظر القارىء . فمن اين ينطلق الباحث في تحليله النفسي .؟.. من وجهة نظر مصطفى سعيد ام من وجهة نظر القارىء .؟.. ام انه يفترض وجود تطابق بين وجهتي النظر .؟..

إن هذه الملاحظات تتصل بجوانب من الدراسة . إلا ان من الواضح

أن الباحث قد استطاع تشييد أو اكتشاف منطق نفسي أو نفساني (إذا صح التعبير) يتحكم بالرواية من أكثر من زاوية وشخصية .

ولا ريب في ان الدراسة قد أضافت جديداً إلى فهمنا الرواية وتذوقنا لها . دون أن يعني ذلك بالضرورة إمكان تحويل ذلك إلى حكم من أحكام القيمة.

- ٣ -

الشخصية النامية والشخصية المسطحة

تبقى الدراسة الثالثة التي سأتعرض لها في هذا المجال ، وهي (دراسة في نقد الرواية) لمحمود منقذ الهاشمي .

تكشف هذه الدراسة عن متابعة جادة للرواية ونقدها . ويجهد الباحث في أن يوضح منذ البداية ان :

« في التراث العربي امثلة لا تحصى لوجود القصص والحكايات والاساطير لما يمكن ان تكون لها جذوراً للرواية العربية ، ولكن الرواية العربية لم تنبت عن تلك الجذور ، وانما كانت اثراً من آثار الاتصال بالرواية عند الأوربيين .. »

ثم ينتقل إلى استقصاء دلالات واصول مصطلح الرواية وكيف دخل إلى قاموس النقد العربي الحديث . ويكتشف بحق ان من ابرز الكتب التي اثرت في مفهومنا المعاصر للرواية ، كتاب الناقد والروائي الانكليزي (فورستر) (وجوه الرواية) Aspects of The Novel ثم يناقش مفاهيم (فورستر) في الرواية مناقشة تستفيد ببعض الحدود من مناقشات (إدوين موير) لها .

ومن المعروف ان (موير) قد عارض مفهوم تميز الشخصية المدورة او النامية وتفوقه على مفهوم الشخصية المسطحة ، وكانت منطلقاته متصلة بميله الى المحافظة وتفضيله للروايات القديمة التي تعتمد على ثبات الشخصية . ولكن (موير)

في كتابه Structure Ofthenovel والباحث معاً ، لا يقدران حقيقة ان مفهوم الشخصية النامية قد تبلور في وقت متأخر نسبياً . وبالتالي فان الشخصية الروائية التي يعتمد الروائي في إبرازها على كل ماورثه من التقنيات الروائيـــة فيظهرها في حالات نموها هي اقرب بكثير الى الشخصية المعاصرة وتركيبتها وإشكاليتها . وهذا هو السبب الذي يجعلنا او يجعل الباحثين يميلون اليها .

لقد كانت الروايات في الماضي ، والروايات التي تقدم شخصيات مسطحة بشكل خاص تعتمد على حقيقة انه عندما يكتشف القارىء مركز الاهتمام الذي يكرسه الكاتب في الرواية ، فانه لا بد أن يمضي في القراءة ولديه فكرة جيدة عن الاتجاه الذي تقوده اليه الرحلة .

أما الروايات ذات الشخصيات النامية فانها تقدم المشهد الانساني من أكثر من زاوية وفي اكثر من طور وبذلك فان القارىء يكون فيها اشبه شيء بمن يعبر غابة وليس حديقة محددة الاتجاه .

وتظل دراسة (الهاشمي) من الدراسات البالغة الفائدة ، فهي من النوع الذي يمكن ان نصفه بأنه اقرب مايكون الى الاكتمال . انها لاتتميز بالاحاطة والنظرة الثاقبة فحسب وانما تتميز ايضاً بأنها لاتكتفي بالوصف والعرض بـــل تنطوي على روح الرغبة في المحاجة ، ومناقشة المصطلح النقدي الذي تستخدمه بدقة وأناة .